Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valeria Della Valle ("Sapienza Università di Roma"), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma "Tor Vergata"), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea, Linguistica e Filologia italiana, e Critica letteraria e letterature comparate), Italo Pantani ("Sapienza Università di Roma"), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), István Puskás (University of Debrecen), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa), Sebastiano Triulzi (LUISS Guido Carli)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it
Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730
Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001
Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)
Vicedirettore: Maria Panetta
Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta
Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)
Webmaster: Daniele Buscioni

Anno V, fasc. 5 (29), 25 ottobre 2019

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

Dalle prossime missioni lunari risposte concrete e indicazioni sul da farsi, di Domenico Panetta……..……... p. 9

Filologia……..……... p. 11

Proposte per un approccio teorico alla filologia, di Salvatore Alessandro Scibetta…….……...…….……..…..... p. 13

Abstract: *The essay is an attempt to place philology within an interdisciplinary theoretical framework in which linguistics, textual criticism and literary criticism find the right position and the right balance.*

Filigrane petrarchesche nel Libro delle Rime *di Franco Sacchetti*, di Antonio Di Silvestro…….…….....……... p. 60

Abstract: *The essay, after a short introduction concerning the poetical work of Franco Sacchetti, named* Libro delle rime*, examines the influence of Petrarch's* Rerum vulgarium fragmenta *with reference to the structural form of canzoniere and to the various elements of textual coesion. The most important level of the analysis concerns the thematic and lexical references and the intertextual relationships between* Libro delle rime *and Petrarchan lyrics.*

Letture critiche……..... p. 77

Storia di una malattia. *Per una ricerca futura su Amelia Rosselli*, di Sebastiano Triuzi…….…….…...…….. p. 79

Abstract: *This contribution starts from* Storia di una malattia *by Amelia Rosselli, published on «Nuovi Argomenti» in 1977, that represent the unique case of extremely serious psychic illness analyzed, disembollewed, looked at for a moment before get lost again in it, by those who are afflicted. But, in reality,* Storia di una malattia *is the history of our illness, that is of the formation of anxiety as a product of the history of the Twentieth Century, and of its violence and its unbearable injustices.*

Incontro con Carlo Bordini (Roma, 10 settembre 2017), di Sebastiano Triulzi……..... p. 93

Abstract: *This is a long and very interesting interview to the famous Italian poet Carlo Bordini and his wife, concerning his poetic, his biography and Italy's past.*

Serena Venditto e uno spazio enigmatico, di Franco Zangrilli…….....…..….... p. 137

Abstract: *The essay analyzes* L'ultima mano di burraco *(Milano, Mondadori, 2019), a novel written by Serena Venditto, an Italian writer born in Naples in 1980.*

Storia dell'editoria..……..……..…... p. 161

La nascita del fumetto italiano, di Martina Monti……... p. 163

Abstract: *The intention of this essay is to offer a glimpse into a branch of Italian publishing that is still not very thorough today but is increasingly taking on an important and significant value. In the article the author deals with the origins and historical development of the comic strip in Italy, deepening the most relevant and eloquent elements of every twenty years, starting from the birth in 1908 until the contemporary years. The specific topic is anticipated by a brief introductory paragraph on the world of comics in general and on its birth on the continent that saw its first appearance, America.*

La rinascita di Salani: Roald Dahl e «Gl'Istrici», di Teresa Strickner..……. p. 185

Abstract: *This article analyzes the development of the publishing house Salani, until the acquisition from Longanesi, and the creation of the editorial collections «Gl'Istrici» and «I Criceti» in 1987. Roald Dahl appeared there for the first time, with his gruesome and fantastic stories, defending children from the adults' hostilities. Thanks to Quentin Blake's illustration but also to the movies made from his books, Dahl became an icon for all the children's publishers.*

L'editoria di cultura nell'età odierna: il caso della Franco Cesati editore, di Carola Baudo……...……..……..…. p. 208

Abstract: *Quality publishing houses or business publishing houses? Currently all publishers are divided into two categories: quality content on one side and commercial books on the other. The Franco Cesati publisher belongs to the first category. Founded in Florence in the 80's, Franco Cesati works on two different ways: non-fiction books and contemporary books for a younger audience.*

Oltre la letteratura: il successo di Harry Potter fra spin offs *e trasposizioni teatrali*, di Valeria Scuccimarra……...……....…... p. 216

Abstract: *The article explores the fantasy world of Harry Potter. In particular, it focuses on the editorial phenomenon and its positive and negative criticisms. In addition, the essay esamines the use of archetypes within the story and then focuses on the Italian translation of Rowling's novels. The accusations made by the Church and the reasons for this hostility are also deepened. The author reviewed the various transpositions with their achievements and the spin-offs of the saga.*

Vanni Santoni e il lavoro editoriale: un'intervista di Giusy Esposito……..... p. 229

Abstract: *This interview is focused on Vanni Santoni, his biography, the importance of the places and the geometry of spaces that affect an author and his writings. In the article there are continuous references and parallelisms with the figure of Italo Calvino: the importance of reading and at the same time the significance of the role of the reader behind the figure of the author himself become the fundamental aspects of this study. The author describes Vanni Santoni as «polyhedral in the Einaudian way» in order to summarize his multifaceted personality.*

Recensioni..……...……... p. 243

Fortunato Seminara, *Donne di Napoli* (2018), di Carmine Chiodo……..… p. 245

Carmine Abate, *L'albero della fortuna* (2019), di Alessandro Gaudio……..... p. 250

G, *La mia morte* (2019), di Alessandro Gaudio……...… p. 254

Enrica Aragona, *Sangue sporco* (2019), di Marika Lauria……...…… p. 258

Massimo Gramellini, *Prima che tu venga al mondo* (2019), di Rachele Callegari…….……..…..... p. 262

Contatti ……..……...…. p. 265

Gerenza ……..……...….. p. 267

Editoriale

di Domenico Panetta

Dalle prossime missioni lunari
risposte concrete e indicazioni sul da farsi

Dopo anni di oblio, si è tornati a parlare di missioni lunari.

La conquista dello spazio (proprio quest'anno, il 21 luglio, abbiamo celebrato i cinquant'anni dall'allunaggio del 1969) acquista valori strategici sempre maggiori e sollecita interessi prima di ora impensabili.

Oltre ai russi e agli americani, per motivi di controllo e di superiorità strategica, oltre all'India, a Israele, al Canada e alla Cina, ma anche a privati come Jeff Bezos (il fondatore di Amazon), pure l'Italia va mostrando crescente interesse per le missioni lunari: s'intravedono, infatti, opportunità e traguardi mai finora ipotizzati e ipotizzabili dal genere umano e che si vanno rendendo realizzabili in molti campi in cui sono in atto grandi sviluppi scientifici e tecnologici.

Man mano che c'inoltriamo nel mondo ancora ignoto ma sempre più comprensibile e raggiungibile, prendiamo dimestichezza con i problemi da affrontare e risolvere per far sì che vengano abbattute le barriere che ostacolano il nostro cammino nei cieli del nuovo.

La conquista della luna è stato, infatti, solo il primo passo di una serie di tentativi ed esperimenti che, in primo luogo, puntano a edificare una base sulla superficie lunare (missione cinese), che ospiti robot e astronauti, per poi preparare la conquista del Pianeta Rosso.

Magari, in futuro tali progressi ci consentiranno di permanere in altri spazi e di alimentarci in essi: le missioni spaziali dipenderanno sempre più anche dallo sviluppo di ambienti controllati per la produzione di cibo attraverso i cicli biorigenerativi (Blss) delle piante in grado di produrre in continuo risorse come acqua e ossigeno. Sono, infatti, necessari un complesso di apparati e di conoscenze che permettano la permanenza nello spazio per lunghi periodi e alcune delle recenti missioni hanno proprio verificato la possibilità di crescere piante e animali sul nostro satellite. Appare crescente, ad esempio, l'attenzione per le colture a ciclo breve come lattuga e altra insalata, che – secondo una ricerca dell'Università Federico II di Napoli – potrebbero crescere in una sorta di serre interrate o costruite sul suolo marziano. Andranno, quindi, selezionati anche i soggetti più adatti per la coltura idroponica (fuori suolo). L'obiettivo più ambizioso è quello di portare nello spazio le piante superiori, utili a produrre cibo e ossigeno, rimuovere l'anidride carbonica e purificare l'acqua. Sarebbe auspicabile che gli astronauti protagonisti delle prossime missioni nello spazio potessero, infatti, massimizzare il più possibile l'uso delle risorse sul posto e il riciclo di materiale organico di scarto.

Anche l'Italia, dunque, sta sostenendo progetti avanzati di ricerca. Tra i vari, Luca Parmitano, nuovo comandante della Stazione Spaziale Internazionale (Iss), è impegnato in una delle più complesse attività extraveicolari mai effettuate: alcune "passeggiate" da sei ore di intenso lavoro fuori dalla stazione per riparare una perdita di refrigerante dell'Alpha Magnetic Spectrometer (AMS-02), un rilevatore di particelle il cui scopo è quello di studiare con precisione la composizione dei raggi cosmici nello spazio in cerca di tracce di antimateria primordiale e materia oscura.

La fantascienza appare sempre più realtà.

Filologia

In questa sezione si pubblicano articoli relativi a questioni filologiche ed edizioni, accertate filologicamente ed eventualmente corredate di note, di testi in italiano (specie dal Quattrocento in poi) o del tutto inediti, o sinora non correttamente editi e adeguatamente studiati: la serietà del lavoro di ricostruzione del testo si accompagnerà, laddove fosse necessario o opportuno, a tentativi di interpretazione critica o a riletture aggiornate, sulla base delle nuove acquisizioni.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione: Macrosettore: 10/F
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

Proposte per un approccio teorico alla filologia

Filologia stricto *e* lato sensu

La filologia ha una storia antica, che si può far risalire all'ellenismo (almeno per quanto riguarda la filologia occidentale). A partire dai filologi alessandrini, attraversando i secoli, grazie all'opera di studiosi che, da Valla a Vico, da Spinoza a Foucault, da Wolf a Wilamowitz, da diversi e a volte opposti punti di vista si sono dedicati allo studio dei testi del passato, la filologia è giunta sino a noi come disciplina regina degli studi classici e storico-letterari in generale. Ma cosa effettivamente intendiamo quando ci riferiamo alla filologia non è sempre chiaro. La filologia, infatti, a volte è intesa come una disciplina a sé stante, a volte come un insieme di metodi presi in prestito da altre discipline.

Nella lunga evoluzione storica di questa disciplina molti sono stati i tentativi di far chiarezza su questo tema fondamentale, cercando di cogliere di volta in volta la specificità della filologia. I risultati, tutt'altro che confortanti, hanno fatto oscillare la disciplina fra diversi ambiti di studio, dalla letteratura alla linguistica, dall'ermeneutica alla storia, dalla filosofia del linguaggio alle scienze cognitive, alla ricerca di una fondazione teorica che non è mai riuscita a dar conto di tutti gli aspetti salienti relativi al fare e al conoscere filologico.

Molti sono i tipi di filologia che sono stati praticati e che vengono praticati oggi, diversi per metodo e per *corpus* di testi. Quella che una volta era la regina delle filologie, la filologia classica, oggi si pone tra altre tradizioni filologiche che impongono nuovi metodi e nuove visioni alla disciplina. Allo studio e alla ricostruzione del passato classico si sostituisce un campo di studi cronologicamente molto più vasto e diatopicamente molto più vario. Le filologie orientali, le stesse filologie moderne, i nuovi approcci della *new philology*[1] frammentano ulteriormente

[1] J. LOCKHART, *Background and Course of the New Philology*, in J. LOCKHART, L. SOUSA, S. WOOD,

il quadro teorico della disciplina. Questa frammentazione rischia di diventare una mancanza pericolosa, soprattutto in relazione a una disciplina che vive attualmente un momento di crisi oggettiva, legata ai cambiamenti epistemologici ai quali la modernità con tutto il suo portato di innovazione tecnica ci ha costretti[2]. Pericolosa perché rischia di metterne in discussione l'esistenza stessa all'interno del complesso quadro disciplinare attuale delle scienze umane[3].

Oltre alla frammentazione epistemologica alla quale la costringe la modernità la filologia soffre di un'ambiguità di definizione che ne fa una volta una disciplina specialistica che si occupa di testi e die loro problemi di trasmissione, un'altra una disciplina storica ad ampio raggio che si occupa della ricostruzione del passato o delle caratteristiche storico-culturali di intere civiltà. Potremmo dire che la filologia possieda una doppia anima, una specialistica e una più ampiamente storica. Nel primo caso, la filologia è intesa *stricto sensu* come disciplina specialistica che si occupa della ricostruzione di testi, la critica testuale, disciplina che ha avuto una rigorosa sistemazione teorica a partire da Lachmann in poi[4]. Nel secondo caso è intesa *lato sensu* come insieme di discipline e approcci metodologici diversi che vengono tutti indirizzati a un fine storico-ricostruttivo, occupandosi di tutti gli aspetti della vita sociale e culturale di una civiltà del passato più o meno recente. Nella sua accezione ampia, la filologia non possiede una soddisfacente sistemazione teorica e il discorso scientifico intorno a essa non ha prodotto nulla di organico.

Nel panorama accademico italiano tale ambiguità è evidente nella maniera in cui con *filologia* si intende un ampio campo di studi all'interno del quale si intrecciano i saperi di molte discipline diverse, che vanno dalla letteratura alla linguistica, all'antropologia e alla sociologia. Allo stesso tempo il campo di studi

---

Sources and methods for the study of postconquest mesoamerican ethnohistory Wired Humanities Project, Eugene, Oregon, University of Oregon, 2007, pp. 1-24.

[2] Cfr. *L'antichità dopo la modernità*, a cura di G. Picone, Palermo, Palumbo, 1999.

[3] Cfr. S. POLLOCK, *Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World*, in «Critical Inquiry», 35, Summer 2009, pp. 931-61.

[4] E. J. KENNEY, *Testo e metodo: aspetti dell'edizione dei classici latini e greci nell'età del libro a stampa*, ed. italiana riv., a cura di Aldo Lunelli, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 1995.

filologici viene inteso come specialistico e legato alla *critica testuale*, la disciplina che si occupa dell'accertamento filologico di dati testuali trasmessi dall'antichità[5].

Se prendiamo in considerazione il panorama accademico tedesco, risulta evidente, all'interno dell'ambito generale della *Philologie*, l'oscillazione tra la cosiddetta *Textkritk*, la *Sprachwissenschaft* e la *Literaturwissenschaft*. Da una parte, la disciplina specialistica che ha visto la sua nascita proprio in Germania ad opera di Lachmann e, dall'altra, tutto l'insieme di discipline che costituiscono le scienze della letteratura. In questa accezione ambigua della filologia le scienze del linguaggio fungono da ponte tra la conoscenza strettamente filologica e quella letteraria.

In ambiente anglosassone l'oscillazione sembra essere quella fra i termini *textual criticism*, per indicare in modo specialistico la disciplina che si occupa della ricostruzione dei testi e che li approccia da un punto di vista prettamente linguistico, e *philology*, che nella sua accezione britannica mantiene un forte legame con la linguistica storica e nella sua accezione nordamericana è più largamente intesa come studio della storia e della tradizione letteraria. Interessante è notare la presenza accanto al *textual criticism* di un ambito di studio anch'esso specifico, ma relativo ad aspetti più generali dei testi, l'*higher criticism*, che si occupa appunto di contestualizzare storicamente i testi stabilendone la paternità, il tempo e il luogo di composizione. Il termine *scholarship*, invece, è utilizzato in modo più generale, in relazione con l'aggettivo *classical*, per riferirsi all'intero ambito di studi filologici, in un'accezione che ne mette in rilievo lo sviluppo storico precedente la nascita della moderna critica testuale[6]. C'è da dire, infine, che i termini generali di *philology* e *scholarship* possono ricevere una connotazione più ristretta in correlazione con l'aggettivo *textual*, comunque non precisamente corrispondente al concetto di *textual critism*[7].

---

[5] B. GENTILI, *L'arte della filologia*, in *La critica testuale greco-latina, oggi. Metodi e problemi*. Atti del convegno Internazionale (Napoli 29-31 ottobre 1979), a cura di E. Flores, Napoli, Edizioni dell'Ateneo, 1980.

[6] Cfr. R. PFEIFFER, *History of Classical Scholarschip. From the Beginning to the Hellenistic Age*, Oxford, Clarendon Press, 1968.

[7] Cfr. D. C. GREETHAM, *Textual Scholarship: An Introduction*, London, Routledge, 1994.

Per quanto riguarda la tradizione accademica francese, non riscontro grandi differenze, anche a livello terminologico, rispetto a quella italiana. A una *philologie* che si occupa in generale di cultura e letteratura si contrappone la *critique textuelle*, scienza specialistica che si occupa di riportare i testi alla loro forma più vicina all'originale; quest'ultima, detta anche *ecdotique*[8], tende ad essere considerata una disciplina separata dalla filologia, piuttosto che una sua accezione specialistica.

Lo stesso vale per l'ambito spagnolo, infine, in cui la *filología* considerata in senso lato è una disciplina che si occupa dell'intera cultura di un popolo a partire dalle sue manifestazioni scritte; il termine *crítica textual* indica a volte una disciplina a sé stante e a volte è usato come sinonimo di *ecdótica*.

Del resto, tale oscillazione di definizione di una filologia *stricto* e una *lato sensu* ha una ragione storica proprio all'interno del dibattito accademico tedesco che interessò la nascita della filologia come scienza moderna e che ebbe ripercussioni su tutti gli ambienti accademici occidentali. Gli studiosi tedeschi intorno alla prima metà dell'Ottocento si contrapposero in due schieramenti, fautori di due indirizzi filologici differenti: da una parte una filologia *formale*, dall'altra una *storica*.

Johann Gottfried Jakob Hermann fu considerato uno dei capiscuola dei cosiddetti *Worthphilologen*, i filologi della parola, assertori di un metodo filologico che indagasse esclusivamente i fattori formali e linguistici dei testi e che cercasse di ricostruirli solo sulla base di criteri interni al testo[9]. La seconda è la cosiddetta *Alterthumswissenschaft*, un insieme di discipline organizzate fra loro in modo enciclopedico che hanno il compito di ricostruire "la vita" del passato (quello classico, in questo caso) attraverso lo studio "delle sue manifestazioni". L'esponente principale della filologia storica fu August Boeckh, il quale, sviluppando le idee di Wolf sulla filologia, giunse ad asserire che essa si dovesse occupare di tutti gli aspetti della cultura antica, non solo di problemi testuali. Del resto, basta dare un'occhiata

[8] Cfr. Dom H. QUENTIN, *Essais de critique textuelle (ecdotique)*, Parigi, Picard, 1926.
[9] Non a caso Hermann fu uno dei primi ad indagare in modo sistematico la metrica antica. Cfr. *De metris poetarum graecorum et romanorum*, Lipsia 1796; *Handbuch der Metrik*, Lipsia 1799; *Elementa doctrinae metricae*, Lipsia 1816.

alla sua *Encyklopädie und Methodenlehre der philologischen Wissenschaften*[10] per rendersi conto di come la sua maniera di intendere la filologia fosse ampia e ben strutturata e di come contemplasse in sé l'idea che la filologia nel suo senso ampio fosse un insieme organico di discipline[11].

La filologia è allo stesso tempo, quindi, una disciplina specialistica e un insieme di discipline umanistiche che spaziano dalla storia alla critica letteraria, dall'antropologia alla sociologia, dalla linguistica alle scienze cognitive. Nella storia della disciplina, a parte una significativa eccezione della quale parlerò avanti, il problema della filologia intesa *lato sensu* come insieme di discipline a mio avviso non è mai stato affrontato in modo organico.

Per far fronte a questa ambiguità e allo scopo di restituire un'idea teorica più chiara della disciplina, propongo di riferirci alla filologia come a un insieme organico di discipline che si relazionano fra loro e si interfacciano con la critica testuale. Credo sia la maniera più coerente di restituire un'idea chiara ed esplicita di filologia che ne contempli tutte le parti. In questo senso la filologia, intesa *stricto sensu* come critica testuale, è da intendere come una disciplina facente parte di un complesso quadro interdisciplinare da esplicitare chiaramente per comprenderla *lato sensu*.

Breve storia della critica testuale **sub speciae theoriae**

Stricto sensu, quindi, la filologia si caratterizza come disciplina specialistica che si occupa dei testi, della loro tradizione e che cerca di porre rimedio ai problemi che da essa derivano. La critica testuale, insomma, che è il cuore dell'attività filologica, preliminare ad ogni atto interpretativo. Insieme all'ecdotica, con la quale viene abitualmente confusa, e che è la disciplina che regola i metodi da utilizzare in fase di edizione dei testi, la critica testuale rappresenta il primo fondamentale passo del lavoro filologico, quello mediante il quale il filologo costruisce il proprio oggetto di studi a partire dai dati materiali che una data tradizione gli ha consegnato.

[10] A. BOECKH, *Encyklopädie und Methodenlehre der filologhischen Wissenschaften*, Leipzig, Teubner, 1886.
[11] Si veda avanti per degli accenni al pensiero di Boeck e al suo "Sistema".

La critica testuale come disciplina specialistica ha una precisa data di fondazione e il discorso teorico che si è sviluppato attorno ad essa segue delle tappe ben precise che tenterò di riassumere in questo paragrafo. La lettura potrebbe risultare un po' ostica al non addetto ai lavori e un po' ridondante per lo specialista. Rivolgendosi questo scritto principalmente a filologi e linguisti, conto sulla pazienza dei primi nell'approcciare un argomento a loro ben noto da un punto di vista che ritengo nuovo, quello prettamente teorico appunto, e sulla curiosità dei secondi nello scoprire come una disciplina umanistica, spesso considerata più una pratica che una teoria, possegga, in realtà, un alto grado di esplicitezza teorica.

Una riflessione di tipo metodologico sulla critica testuale è praticamente sempre esistita e nel corso dei secoli ha assunto i tratti di un discorso teorico sul metodo della filologia. Ma, in quanto riflessione teorica intorno a una disciplina specialistica, essa assume i suoi caratteri più organici e sistematici solo a partire dalla metà dell'Ottocento, quando appunto vede la nascita la moderna *Textkritik*. Praticamente tutti gli storici della disciplina sono concordi nell'affermare che furono i «critici testuali dell'Ottocento» a dotarsi di una «base per una trattazione veramente scientifica dei loro problemi»[12]. E quando si pensa ai «critici dell'Ottocento», viene naturalmente in mente Lachmann assieme ai suoi immediati predecessori e successori. Anzi, l'«insieme di progressi metodologici in questo campo», che si verificarono in quel secolo e che permisero la fondazione in quanto pratica scientifica della disciplina, «vanno tuttora […] sotto il nome di 'metodo di Lachmann'»[13] (d'ora in avanti, Metodo).

I principali motivi che hanno fatto sì che questo Metodo costituisse la base teorica della moderna critica testuale sono fondamentalmente due. Il primo consiste nel fatto che l'esposizione stessa di tale Metodo, condotta in maniera sistematica da Lachmann nel famoso commento al *De rerum natura* di Lucrezio[14], gettò le fondamenta terminologiche della disciplina. Il secondo, di natura più squisitamente

[12] E. J. KENNEY, *Testo e metodo: aspetti dell'edizione dei classici latini e greci nell'età del libro a stampa*, op. cit., p. 132.
[13] Ivi, p. 133.
[14] K. LACHMANN, *In T. Lucretii Cari De rerum natura libros commentarius*, Berlin 1850.

teorica, riguarda il suo costituire uno spartiacque fra quello che era il discorso teorico sulla critica testuale "pre-lachmanniana" e quello che diverrà l'attuale discorso teorico su tale disciplina.

Il metodo di Lachmann apporta delle modifiche sostanziali a quella che era la pratica condivisa della disciplina. Prima dell'affermazione del Metodo la critica testuale era concepita come *emendatio* della *lectio recepta*. Un lavoro di ricostruzione, insomma, su un testo ricevuto dalla tradizione e riconosciuto come fededegno per *vulgata.* Da Lachmann in poi, si impose la fase preliminare della *recensio* che restituisce alla successiva fase di *emendatio* un testo frutto del lavoro di analisi sulla tradizione manoscritta. Da ciò il conseguente aggiustamento teorico del concetto di *textus receptus*[15]. Quest'ultimo non è più concepito, insomma, come dato primario su cui si esercita la tradizionale procedura di analisi della critica testuale (*emendatio*), ma come dato costruito, per così dire, da una pre-procedura che scalza in importanza teorica la procedura stessa.

Un tale cambiamento ha dei risvolti profondi nel campo della riflessione teorica sulla critica testuale, implicando una vera e propria svolta epistemologica della disciplina, che fa appunto del metodo di Lachmann lo spartiacque fra una critica testuale fondata teoricamente e una tradizionale. L'importanza teorica che assume la fase della *recensio*, infatti, mette in evidenza all'interno della riflessione teorica sulla critica testuale la questione epistemologica del rapporto tra una scienza e i dati in cui si manifesta il suo oggetto di studi.

Gli sviluppi successivi della disciplina ruotano tutti intorno a questo snodo teorico fondamentale. Gentili dice nella sua definizione: «La critica testuale contemporanea si definisce in varie gradazioni di adesione (P. Maas), rettifica (G.

[15] «Prima dell'accettazione generale del 'metodo', critica testuale […] significava la correzione della *lectio recepta*: *emendatio*. Dopo quanto aveva dimostrato Lachmann il processo critico fu concepito come consistente in due fasi [in realtà tre. L'autore specifica in nota che la fase dell'*examinatio*, «che in alcune trattazioni viene tenuta distinta, può essere considerata appartenente all'*emendatio*»: *N.d.A.*]: *recensio* seguita da *emendatio*, la seconda naturalmente ridefinita ora come la correzione del testo tradito quale ricostruito con la *recensio*»: E. J. KENNEY, *Testo e metodo: aspetti dell'edizione dei classici latini e greci nell'età del libro a stampa*, op. cit., p. 145.

Pasquali, M. Barbi) o rifiuto (J. Bedier, dom H. Quentin) del metodo del Lachmann»[16].

Per quanto grandi e diversificati possano essere gli sviluppi empirici della disciplina, tutta la critica testuale successiva a Lachmann, anche quando ne critica o ne rigetta il Metodo, non può che essere post-lachmanniana. Dal punto di vista teorico, infatti, la base concettuale su cui si fonda la sua scientificità continua ad essere tutt'ora il metodo di Lachmann e il discorso teorico intorno ad essa non può che caratterizzarsi, quindi, come dibattito sul Metodo[17].

I termini di tale dibattito si lasciano cogliere in un oscillare tra riflessioni che riguardano i fondamenti teorici del Metodo e considerazioni sulla sua applicabilità. Potremmo dire che il discorso teorico sulla disciplina sia fortemente caratterizzato dalla voglia di "testare" il Metodo e di "aggiustarlo" teoricamente lì dove di volta in volta si dimostri carente, soprattutto quando lo si applica a tradizioni filologiche diverse da quella classica[18].

È il caso, ad esempio, delle critiche condotte da Eduard Schwarz nella prefazione alla sua edizione dell'*Ecclesiastica Historia* di Eusebio, che riguardano in particolare l'impossibilità della *recensio* di produrre uno *stemma codicum*, nel caso in cui questa si trovi a processare una tradizione "orizzontale"[19].

---

[16] B. GENTILI, *L'arte della filologia*, op. cit.

[17] Cfr. G. CHIARINI, *Inquietudine metodologica e sperimentalismo operativo dell'ecdotica romanza alla fine del ventesimo secolo*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto.* Atti del Convegno, Roma, 25-27 maggio 1995 CISAM (Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo), Spoleto, CISAM, 1998, pp. 523-31, cit. a p. 524.

[18] Il metodo di Lachmann nasce in ambienti filologici classici. Ciò, però, non implica che la critica testuale si fondi teoricamente come disciplina esclusivamente classica. Lo stesso Lachmann, come è noto, applicò il suo metodo anche a tipi di tradizione tutt'altro che classici. Il "metodo", insomma, si presenta come pratica scientifica di trattamento di qualsiasi tradizione testuale che presenti fenomeni di corruzione e la sua esposizione andrebbe considerata, quindi, come teoria generale della critica testuale.

[19] Cfr. E. SCHWARZ, *Eusebius Werke II: Die Kirchengeschichte. 3. Teil: Einleitungen, Übersichten und Register*, Leipzig 1909. In sostanza, Schwarz si accorse del fatto che la tradizione dell'*Ecclesiastica Historia* mostrava delle rilevanti particolarità che non consentivano una sua trattazione strettamente stemmatica. Per quanto egli riuscisse, infatti, a raggruppare i manoscritti in gruppi, non gli era possibile ricostruire le loro relazioni. Ciò perché le copie sembravano dipendere l'una dall'altra non per via diretta, ma attraverso veri e propri fenomeni di collazione che hanno dato vita a copie, come si dice, *contaminate*. Per far fronte a tale problema egli elaborò la cosiddetta "testimonianza combinata", attraverso la quale il critico si trova costretto a rintracciare ciò che di attendibile c'è nell'insieme di copie pervenute, sospendendo su di esse il giudizio di attendibilità e non scartandone nessuna.

Il dibattito interessò anche aspetti particolari del Metodo. Albert Curtius Clark, ad esempio, in un suo manuale[20], senza proporre aggiustamenti teorici di sorta, si concentra su un aspetto specifico relativo alla capacità della disciplina di trattare una specifica tipologia di errore, quella che «si basa sulla regolarità della scrittura negli antichi codici e sulla frequenza di omissioni di linee intere nelle scritture di ogni età»[21]. Oppure Bernard B. Grenfell, che si dedicò semplicemente ad elencare casi di concordanza fra papiri e manoscritti tardi, dimostrando chiaramente come il confronto di una tradizione codicologica con dati papirologici possa influire fortemente sul giudizio di attendibilità dei singoli testimoni della tradizione, soprattutto riguardo a quelli che il Metodo considera meno attendibili[22].

Da ambienti filologici non classici, invece, provengono la critiche mosse da Joseph Bédier e Dom Henri Quentin. Il primo, incuriosito dal fatto che l'applicazione del Metodo a dei testi medievali produceva di norma *stemmata codicum* a due soli rami, ne imputò la responsabilità al Metodo in sé e alla stessa maniera di procedere del critico, influenzato dal fatto che una tradizione stemmaticamente bipartita, significando per lui maggiore libertà nella ricostruzione dell'archetipo, rappresenta un "ideale" teorico al quale si tenderebbe anche inconsciamente[23]. Bédier ha avuto il merito specifico di aver aperto su tale questione un dibattito che ha portato a una maggiore presa di consapevolezza teorica dell'ipoteticità intrinseca nella rappresentazione stemmatica di una tradizione[24].

---

[20] Cfr. A. C. CLARK, *The Descent of Manuscripts*, Oxford 1918.

[21] C. GIARRATANO, *La critica del testo*, in *Introduzione allo studio della cultura classica*, Milano, Marzorati, 1973, p. 713.

[22] Cfr. B. B. GRENFELL, *The value of papyri for textual criticism of extant Greeck authors*, in «The Journal of Hellenic Studies», 39, 1919, pp. 16-37.

[23] Cfr. J. BÉDIER, *Le 'Lai de l'Ombre' par Jean Renart*, Paris, Firmin-Didot, 1913; ID., *La tradition manuscrite du 'Lai de l'Ombre': Réflecxions sur l'art d'éditer les anciens textes*, in «Romania», LIV, 1928, pp. 161-96, 321-56.

[24] Vedi, per esempio, G. CONTINI, *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1986, p. 137: «lo *stemma codicum* appare essere uno schema probabilistico»; e West (M. WEST, *Critica del testo e tecnica dell'edizione*, Palermo, L'Epos, 1991, pp. 33-48), il quale parla di «rappresentazione stemmatica "funzionale"», perché «non necessariamente esatta dal punto di vista storico».

Quentin, invece, in alcuni suoi scritti risalenti agli anni 20 del secolo scorso[25], propose degli importanti aggiustamenti al Metodo che riguardano la critica al concetto di "errore", sul quale si fonderebbe la pratica di ricostruzione testuale, ed una sua sostituzione col concetto di "variante"[26] di tal tipo. Per quanto, infine, le regole che egli elaborò per funzionalizzare tale concetto nella pratica siano state successivamente criticate e messe in dubbio[27], il valore teorico dell'apporto di Quentin al dibattito sulla critica testuale consistette nell'aver allargato la portata teorica di un suo concetto fondamentale[28].

Un momento molto importante nello sviluppo del discorso teorico intorno alla critica testuale è rappresentato da Paul Maas e dal suo famoso *Textkritik*[29]. Egli si colloca, infatti, all'interno dell'attuale discorso teorico con una forza tale da costituire un nuovo forte punto di riferimento dopo l'esposizione del Lachmann. Anzi, è idea diffusa che il suo *Textkritik* sia nient'altro che una descrizione del metodo di Lachmann condotta, per dirla con i Kramer, «con acribia matematica»[30]. E per questo si finirebbe sempre per prenderlo in considerazione quando ci si vuole riferire, nel bene e nel male, al Metodo. La sua esposizione, insomma, tenderebbe a sostituirsi a quella lachmanniana, rappresentando il nuovo punto di riferimento contro il quale indirizzare nuove critiche e sulla base del quale proporre nuovi aggiustamenti.

Importante è comunque il lavoro di sistemazione che egli svolge, da un lato sull'assetto concettuale generale della critica testuale, dall'altro sui suoi presupposti

---

[25] Cfr. Dom H. QUENTIN, *Mémoire sur l'étabilissement du texte de la Vulgate*, Roma-Parigi, Desclée, 1922; ID., *Essais de critique textuelle (ecdotique)*, op. cit.

[26] È sulla base degli errori di copiatura presenti nella tradizione che il critico è in grado di raggruppare e di porre in relazioni di dipendenza i testimoni, nella prospettiva di individuare quelli che, più vicini all'originale, permettano di ricostruirlo. Ma la stessa possibilità di considerare una lezione di un testimonio come 'errore', Quentin nota, implica che si sia già deciso cosa ci fosse (o non ci fosse) nel testo originale al posto di quell'errore. Quentin tenta di porre rimedio a questa sorta di circolarità sostituendo al concetto di 'errore' un altro che potesse essere ugualmente utilizzato nella pratica di *recensio* ma che non comportasse, appunto, un (pre)giudizio sul testo da ricostruire, un concetto 'neutro' e teoricamente più comprensivo: quello di 'variante'.

[27] Cfr. E. J. KENNEY, *Testo e metodo: aspetti dell'edizione dei classici latini e greci nell'età del libro a stampa*, op. cit., p. 176, nota 21.

[28] Fino a considerare teoricamente possibile una critica del testo che abbia a che fare solo con varianti e non con errori. Vedi avanti quanto si dirà sulla filologia d'autore e sulla critica genetica.

[29] P. MAAS, *Textkritik*, Oxford, aus der B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, Leipzig 1950. Tengo presente la traduzione italiana con prefazione di Pasquali (vedi P. MAAS, *Critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1972).

[30] J. KRAMER, B. KRAMER, *La Filologia classica*, Bologna, Zanichelli, 1979, p. 38.

teorici. Per quanto riguarda il primo aspetto, egli interviene, in particolare, nella definizione delle fasi che regolano la trattazione dei dati da parte della disciplina. Già all'inizio del suo volumetto, Maas specifica che queste devono essere distintamente tre e ne definisce le modalità di accesso. Rifiutando, sostanzialmente, la «consueta partizione della critica del testo in *recensio* ed *emendatio*»[31], attribuisce un rilevante peso teorico a una fase intermedia, che regola, appunto, l'accesso alla fase di *emendatio*: *l'examinatio*, che è chiamata a giudicare dell'originalità o meno della tradizione che la *recensio* le consegna. Ciò avrebbe il vantaggio teorico di non lasciare esclusi alcuni importanti casi limite. Quelli in cui la fase di *examinatio* si esprima sulla tradizione fornita dalla *recensio* in maniera tale da non consentirne la trattazione da parte dell'*emendatio*, «i casi in cui», cioè, «l'indagine conduca al risultato che la tradizione è sana o che essa non è sanabile» o quelli in cui «l'originale può essere determinato solo per mezzo della scelta (*selectio*) fra diverse tradizioni di eguale valore stemmatico»[32].

Per quanto riguarda, invece, i presupposti teorici della disciplina, l'apporto più importante di Maas consistette nell'aver esplicitato con chiarezza quali siano i requisiti che devono essere posseduti affinché dei dati vengano trattati con successo dalla procedura di *recensio*. Questi sono due e riguardano, uno, l'assenza di *contaminazione*, l'altro, la presenza di *errori*[33]. La definizione esplicita di tali requisiti comporta una maggiore chiarezza nell'individuazione dei tipi di tradizione che non sono trattabili secondo il Metodo e una presa di coscienza teorica sulla natura di "eccezioni" che assumono in tal maniera i dati che quei requisiti non possiedono. Consentendo a sviluppi teorici successivi in cui tali eccezioni possano venir trattate con l'ausilio di sotto teorie che si affianchino al metodo senza contraddirlo o

[31] P. MAAS, *Critica del testo*, op. cit., p. 2.
[32] *Ibidem*. L'importanza teorica della *selectio* consisterebbe nella possibilità che essa fornisce al metodo di allargare la propria capacità processuale, anche al caso, ad esempio, riscontrato da Schwarz, nel quale restava sospeso il giudizio di attendibilità sui singoli testimoni.
[33] Cfr. P. MAAS, *Critica del testo*, op. cit., p. 4. Il paragrafo 6 titola proprio *Presupposti per la costituzione della genealogia e per la ricostruzione dell'archetipo* e, dei due che elenca, il primo recita: «che le copie posteriori alla prima ramificazione della tradizione rendano sempre ciascuna soltanto un esemplare (cioè, nessun copista "contamini", ossia fonda più esemplari)»; il secondo: «che d'altra parte ciascun copista consapevolmente o inconsapevolmente si allontani dal suo esemplare (cioè commetta errori propri)».

riducendo il metodo a caso particolare di un'altra teoria, il lavoro di sistemazione teorica svolto da Maas sulla disciplina, quasi «*more geometrico demonstrata*»[34], per dirla con Pasquali, conferisce al discorso sulla critica testuale un'ulteriore spinta verso la scientificità.

Dopo l'opera di sistemazione teorica di Maas e sulla base del nuovo punto di riferimento che essa inevitabilmente costituì, il contributo teorico di gran lunga più rilevante si deve a Giorgio Pasquali. È noto che fu egli stesso a recensire su «Gnomon» la prima edizione del *Textkritik*[35], e che a partire dall'ampliamento e rifacimento di quella recensione vide la luce la sua *Storia della tradizione e critica del testo*[36]. Convinto del fatto che «gli insegnamenti che Pasquali fornì in questo libro sono oggi troppo familiari per richiedere di dilungarvisi»[37], voglio solo evidenziare, facendo riferimento ai più importanti, come essi rappresentino l'integrazione più ampia e sistematica che sia mai stata apportata al metodo di Lachmann.

Abitualmente si tende a pensare a Pasquali come a un "ammonitore" che ci mette «in guardia contro una fede esagerata nell'attività meccanica»[38] e che, quindi, più che lavorare sul Metodo, lavorerebbe contro il Metodo. In realtà, lo stesso Maas aveva ben chiaro l'intento di Pasquali di tentare di risolvere alcuni problemi che non trovavano spazio nella Teoria:

> Le successive indipendenti ricerche del Pasquali si muovono prevalentemente in campi affini, che io per altro ho escluso dalla mia trattazione: in quello speciale della storia della tradizione e in quello della tradizione contaminata, che perciò non può essere districata metodicamente[39] […].

[34] Ivi, p. V.
[35] La recensione fu pubblicata per la prima volta in *Gnomon. Kritische Zeitschrift für gesamte Klassische Altertumswissenschaft* Beck, München, 5, 1929, pp. 417-35, 498-521; riapparve in G. PASQUALI, *Scritti filologici*, Firenze, Olschki, 1986, II, pp. 867-914.
[36] G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1952, seconda edizione «emendata e soprattutto accresciuta» (p. XX) della prima del 1934. Tengo qui presente la seconda edizione.
[37] E. J. KENNEY, *Testo e metodo: aspetti dell'edizione dei classici latini e greci nell'età del libro a stampa*, op. cit., p. 184.
[38] J. KRAMER, B. KRAMER, *La Filologia classica*, op. cit., p. 38.
[39] P. MAAS, *Critica del testo*, op. cit., p. XIII.

Pasquali, infatti, vuole occuparsi non del Metodo in sé, che accetta in tutto il suo carico di generalità [40], ma di quei casi particolari che non possono essere trattati «metodicamente», appunto. Questi sono quelli che il Maas stesso aveva escluso dalla Teoria come non rispondenti ai suoi presupposti teorici: i casi di tradizione contaminata e tutti quei casi particolari che solo un'indagine storica sulla tradizione può individuare. Accettando il Metodo come contesto teorico generale della disciplina, Pasquali decide di dedicarsi completamente all'insieme delle sue eccezioni, cercando di individuare quelle per le quali sarebbe possibile l'elaborazione di teorie particolari che ne consentano il trattamento. Con le parole dello stesso Pasquali:

Ancor oggi io ammetto con lui [Maas] che recensione rigorosa non è possibile se non quando la tradizione sia verginale [risponda, cioè, ai requisiti fissati dalla Teoria: *N. d. A.*]. Ancor oggi io son pronto a sottoscrivere la proposizione con la quale finisce questa sua seconda edizione: «Contro la contaminazione non è stato ancora scoperto un rimedio» […]. Questo in genere: ma credo che, in particolari casi, rimedi si possano escogitare con buon frutto, così come equazioni algebriche in genere insolubili si possono risolvere in casi particolari. Proprio questa era una delle mire di quel mio libro […][41].

I "casi particolari" che ha in mente Pasquali sono, da una parte quelli che un'indagine storica sulla tradizione può individuare, dall'altra quelli già accertati di contaminazione. Anzi, i suoi «insegnamenti» consistono proprio, da un lato nell'individuazione stessa di alcuni casi particolari di tradizione, dall'altro nella sistematizzazione del concetto stesso di "contaminazione".

Per quanto riguarda il concetto di "contaminazione", nell'intento di sistematizzarlo, egli ricorre alla definizione delle coppie di concetti recensione aperta/recensione chiusa e tradizione orizzontale/ tradizione verticale. Con la seconda

[40] Dalla sua *Presentazione* all'edizione italiana del famoso *Textkritik* di Maas: «la parte maggiore del fascicolo […] ha e vuole avere validità non solo per la letteratura greca e latina, ma universale: io almeno non saprei immaginarmi che l'originale, poniamo, di un testo cinese o bantu possa essere ricostruito dalle copie o da qualsiasi altra testimonianza, insomma dalla sua tradizione, se non sul fondamento delle considerazioni e conforme alle regole enunciate dal Maas» (P. MAAS, *Critica del testo*, op. cit., pp. V-IX).
[41] Dalla presentazione di Pasquali in P. MAAS, *Critica del testo*, op. cit., p. VIII.

"traduce" e generalizza le riflessioni di Schwarz sull'*Ecclesiastica Historia* di Eusebio[42]. Con la prima, invece, tenta un'espansione teorica del concetto di *recensio.* Pasquali, insomma, crea una nuova categoria teorica all'interno della quale far rientrare tutti quei casi di *recensio* bloccata dalla mancata soddisfazione dei suoi requisiti, quelli in cui l'applicazione della fase di *recensio* resta aperta, appunto, non giungendo meccanicamente alla ricostruzione dell'archetipo. Questa espansione concettuale viene resa operativa da Pasquali, specificando che, qualora il trattamento secondo il Metodo di una particolare tradizione dia origine a una *recensio* aperta, la teoria attiva quello che potrebbe definirsi uno *shifting* procedurale. La critica testuale abbandona, cioè, i criteri stemmatici di trattazione, definiti da Pasquali «interni», ricorrendo a dei «criteri esterni», più propriamente storici e perciò maggiormente adeguabili alla particolarità della tradizione in questione[43].

E proprio in relazione alla delineazione di «criteri esterni» è fondamentale l'apporto di Pasquali, soprattutto nell'individuazione stessa mediante essi di casi particolari di tradizioni. Brevemente dico che, tramite un costante ricorso a pertinenti esempi e, soprattutto, mediante un'indagine storica condotta su essi, Pasquali riesce non solo a individuare molti casi di tradizione contaminata per collazione e congettura, ma anche a fornire delle ragioni storiche circa il loro essere tali, rendendole operative sul piano empirico e teorico. In altre parole, nella trattazione dei casi particolari di tradizioni contaminate, viene reso operativo un sapere di tipo storico che riguarda i contesti culturali all'interno dei quali quella tradizione si è formata. Pasquali, insomma, afferma la necessità di un sapere storico che vada oltre quello relativo al momento di genesi del testo e che si possa rendere operativo nella pratica di ricostruzione dello stesso in tutti quei casi in cui le alterazioni non rispondano allo schema meccanico dell'errore e della sua copia verticale.

---

[42] Cfr. G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1952, pp. 135-46. Schwarz utilizzò, per esempio, l'espressione «tradizione ricca». Vedi E. SCHWARZ, *Eusebius Werke II: Die Kirchengeschichte. 3. Teil: Einleitungen, Übersichten und Register*, Leipzig 1909, p. CXLVI.
[43] Cfr. G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, op. cit., p. 126.

Ciò dovrebbe bastare[44] a dare un'idea di come gli «insegnamenti» di Pasquali siano da intendere (e siano da lui stesso intesi) come una sistematica integrazione al Metodo. La più ampia, ribadiamo, che l'attuale discorso sulla critica testuale abbia mai conosciuto. E, come ammette lo stesso Pasquali, più ampia dell'esposizione stessa della teoria ad opera di Maas. Ciò perché l'insieme dei casi particolari di cui si è occupato sembra decisamente più grande di quello dei casi che il Metodo è in grado di trattare. E ciò vale soprattutto per la tradizione di testi classici, che è quella con la quale Pasquali si confronta. Ma, come dice egli stesso per giustificare «l'ampiezza di quella recensione», che già prima di essere ampliata superava di gran lunga quella del testo recensito, «chi mira a trasformare un complesso di norme logiche e quindi astratte in un metodo di lavoro storico, non deve avere paura del particolare»[45].

La misura dell'apporto teorico di Pasquali al dibattito sul Metodo della critica testuale risulta evidente se guardiamo alla maniera in cui questo stesso fu recepito dall'attuale discorso sulla disciplina. L'influsso che la sua *Storia della tradizione e critica del testo* esercitò soprattutto in ambienti filologici classici fu tale da esaurire quasi lo spazio per riflessioni che fossero in grado di apportare novità teoriche sostanziali. Ma l'impatto della sua riflessione non mancò di farsi sentire anche in altri ambiti filologici, soprattutto nei confronti delle filologie moderne, per le quali divenne fondamentale il suo apporto alla questione delle varianti d'autore, da lui indagata su testi classici con l'ausilio di molti esempi tratti dalle letterature medievali e moderne.

Per quanto riguarda l'ambito classico, una prova del fatto che «il contributo di Pasquali è ormai stato assimilato nel vivo della filologia più avvertita»[46] ce la offrono due testi. Un lavoro di Maurice Bévenot sui trattati di San Cipriano[47], che mostra una

---

[44] Faccio, qui in nota, un semplice accenno ad altre sole due questioni in cui il contributo di Pasquali fu di un certo rilievo. Quella delle varianti d'autore, di cui cercò di dimostrare l'esistenza anche in testi classici, e quella del criterio geografico nella scelta della varianti.

[45] G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, op. cit., p. IX.

[46] E. J. KENNEY, *Testo e metodo: aspetti dell'edizione dei classici latini e greci nell'età del libro a stampa*, op. cit., p. 184.

[47] Cfr. M. BÉVENOT, *The tradition of manuscripts. A study in the trasmission of St. Cyprian's treatises*, Oxford, Clarendon Press, 1961.

spiccata attenzione per questioni di storia della tradizione e contiene un'appendice interamente dedicata alla contaminazione[48], e un lavoro di Bernhard Abraham van Groningen[49], che «può essere citato come un esempio recente di manuale critico che è pienamente e lodevolmente permeato dello spirito di Pasquali»[50]. Hermann Fränkel, poi, a chiusura della Premessa all'*Einleitung* per la sua edizione delle *Argonautiche* di Apollonio[51], rimanda, per una «trattazione […] rigorosamente sistematica» dei fondamenti della critica testuale, «una volta per tutte» al testo di Maas, «e così anche alla *Storia della tradizione e critica del testo* di Giorgio Pasquali»[52].

Il lavoro di Martin L. West[53], infine, puo considerasi, a mio parere, il momento conclusivo del dibattito teorico sulla disciplina «*applicable to Greek and Latin texts*». Il suo merito più grande consiste, infatti, nell'aver racchiuso in un unico testo e con una elevata dose di consapevolezza i principi teorici e metodologici della disciplina così come essa si è sviluppata e consolidata intorno alle riflessioni di Maas e alle integrazioni di Pasquali. Con delle parole che suonano veramente come una conclusione, e che giustamente Kenney utilizza per rispondere all'inquietante interrogativo relativo al «se il mondo della filologia classica sia ora finalmente avviato a possedere una teoria generale di critica del testo»[54], egli dice, ammonendo il futuro studioso di critica testuale: «Una volta appresi i principi basilari, quel che occorre è l'osservazione e la pratica, non la ricerca di ulteriori ramificazioni della teoria»[55].

---

[48] Appendix II: *Contamination: stemmata and 'connections'*, in M. BÉVENOT, *The tradition of manuscripts. A study in the trasmission of St. Cyprian's treatises*, op. cit., pp. 142-47.
[49] Cfr. B. A. van GRONINGEN, *Traité d'histoire et de critique des textes*, Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1963.
[50] E. J. KENNEY, *Testo e metodo: aspetti dell'edizione dei classici latini e greci nell'età del libro a stampa*, op. cit., p. 184.
[51] H. FRÄNKEL, *Einleitung zur kritischen Ausgabe der Argonautika des Apollonios*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964. Considero qui la traduzione italiana (cfr. H. FRÄNKEL, *Testo critico e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1983).
[52] H. FRÄNKEL, *Testo critico e critica del testo*, op. cit., pp. XV-XVI.
[53] M. L. WEST, *Textual criticism and editorial technique. Applicable to Greek and Latin texts*, Stuttgart, Teubner, 1973. Tengo presente la traduzione italiana; cfr. M. WEST, *Critica del testo e tecnica dell'edizione*, op. cit.
[54] E. J. KENNEY, *Testo e metodo: aspetti dell'edizione dei classici latini e greci nell'età del libro a stampa*, op. cit., p. 185.
[55] M. WEST, *Critica del testo e tecnica dell'edizione*, op. cit., p. 10.

Gli ultimi sviluppi

West segna la fine di una fase propriamente teorica di sviluppo dell'intera disciplina, per quanto influenzata, come si è potuto constatare, prevalentemente da riflessioni provenienti da ambiti filologici classici. Ma questo punto d'approdo segna nel contempo la conclusione di un periodo di sviluppo della disciplina predominato da un ambito filologico particolare. Dagli anni '70 in poi, anzi, si assiste a un vero e proprio ribaltamento dell'influenza che l'ambito filologico classico esercita su altri ambiti filologici e sulla critica testuale intesa come teoria generale[56]. Si assiste, insomma, a un'apertura del discorso sulla disciplina a influssi che provengono adesso prevalentemente da ambiti filologici moderni. Per questo motivo considero il momento conclusivo del dibattito teorico intorno al Metodo anche come un momento di nuovo sviluppo. Come il momento, cioè, in cui il discorso sulla critica testuale sembra farsi propriamente *contemporaneo*, aprendosi a quelli che, pur non comportando ancora degli sviluppi teorici generali paragonabili a quelli conseguiti fino a Pasquali, rappresentano gli ultimi fecondi sviluppi della disciplina[57].

È il caso della filologia materiale che, pur trovando inizialmente maggiore accoglienza fra filologi moderni, vuole permeare a livello generale la critica testuale, dotandola della possibilità di relazionarsi in maniera sistematica e funzionale con alcune particolari discipline, considerate prima semplicemente ausiliarie. Sto parlando di un insieme di principi metodologici che costituiscono nel loro insieme una «pratica traguardata ad osservare, accanto al testo, i caratteri fisici dei testimoni – codicologici, grafici, editoriali e d'uso – al fine di trarne indicazioni discriminanti o

[56] S. TIMPANARO, *Brevi parole introduttive*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto.* Atti del Convegno, Roma, 25-27 maggio 1995 CISAM, op. cit., p. 3.

[57] Questi provengono prevalentemente, abbiamo detto, da ambiti filologici moderni, ma poggiano esclusivamente sulle fondamenta teoriche elaborate nella fase 'classica' della disciplina. La continuità teorica tra questa e la fase 'contemporanea' del discorso sulla disciplina non è, quindi, messa in dubbio da tale cambio di zone di influenza. Si vedrà, infatti, come i principali sviluppi della disciplina, anche quando provengono da ambiti filologici moderni, abbiano delle origini propriamente pasqualiane, rappresentando, cioè, delle conseguenze teoriche del lavoro di Pasquali che non trovarono terreno fertile in ambito classico.

comunque utili sia per la storia della tradizione sia per la *recensio*, sia per l'ecdotica dei testi»[58].

Per la filologia materiale diventa fondamentale «riconoscere il rapporto strettissimo che esiste fra testo e suo veicolo materiale (qualsivoglia sia la tipologia di quest'ultimo)»[59]. Anzi, si tratta proprio di funzionalizzare questo rapporto, allo scopo di integrare l'analisi critica testuale dei dati con i risultati forniti dalle analisi che altre discipline sono in grado di svolgere sulle loro caratteristiche esteriori. Il concetto stesso di *recensio* continuerebbe a essere espanso[60], fino a considerare possibile addirittura una «kodikologische Stemmatik»[61] da affiancare a quella che già conosciamo, fondata esclusivamente sulla considerazione dei caratteri fisici dei testimoni. I risultati, insomma, che discipline come la codicologia, la papirologia o la paleografia possono ottenere tramite un'analisi fisica della tradizione vengono funzionalizzati e chiamati a discriminare in quei casi in cui né il Metodo né le conoscenze storiche del critico riescono a decidere.

Un importante sviluppo proveniente e agente, stavolta, esclusivamente su ambiti filologici moderni è offerto da quella che oggi è comunemente detta filologia d'autore[62] e che sembra quasi una branca a sé della critica testuale. Si tratta, appunto, di un suo «settore particolare» che, come è noto, si occupa prevalentemente dei problemi interni ai *testi d'autore* e che, «appena nascente negli anni di Pasquali[63], è

---

[58] G. CAVALLO, *Caratteri materiali e storia della tradizione*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto.* Atti del Convegno, Roma, 25-27 maggio 1995 CISAM, op. cit., pp. 389-97, cit. a p. 389.

[59] Ivi, pp. 389-90.

[60] «Si tratta di allargare la *recensio* all'esame accurato dell'intero, singolo veicolo materiale del testo» (V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Per una* recensio *allargata ed altre osservazioni*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto.* Atti del Convegno, Roma, 25-27 maggio 1995 CISAM, op. cit., pp. 533-41, cit. a p. 535.

[61] Cfr. O. KRESTEN, *Andreas Darmarios und die Handschriftliche Ueberlieferung des pseudo-Juilios Polydeukes*, in «Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik», XVIII, 1969, pp. 137-65, 153-55.

[62] Così titola, per esempio, il quinto capitolo del manuale di un nostro noto filologo romanzo (vedi A. STUSSI, *Introduzione agli studi di filologia romanza*, Bologna, Il Mulino, 1996) e a questo ci si può riferire per un essenziale bibliografia sull'argomento.

[63] Un importante riferimento più vicino agli «anni di Pasquali» è Michele Barbi (cfr. M. BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938). Pasquali stesso, del resto, contribuì fortemente alla delineazione del concetto di variante d'autore.

diventato dominante, [e] si è conquistato uno spazio che va sempre crescendo»[64] all'interno, soprattutto, di ambiti filologici moderni, e, in parte, anche umanistici. Ciò perché, a differenza di quanto accade per la filologia classica, a caratterizzare fortemente l'applicazione della critica testuale a questi altri ambiti è «la maggior vicinanza agli originali, a volte addirittura la conservazione di questi, e quindi la necessità di elaborare metodi più raffinati per lo studio dei problemi posti dalle varianti d'autore»[65].

Sappiamo che il concetto di variante d'autore era stato già messo in evidenza da Pasquali, ma solo allo scopo di dimostrare, attraverso l'accertamento dell'esistenza di versioni alternative dell'originale stesso, come esistessero casi di tradizioni classiche non riconducibili a un solo archetipo. Ma è solo in ambiti filologici moderni che tale concetto assume una preminenza teorica che tende a scalzare addirittura quella del concetto stesso di variante, rappresentando il fenomeno più frequente di alterazione testuale.

Ciò comporta una maggiore attenzione teorica nel funzionalizzare, ai fini del trattamento dei dati, proprio il concetto di variante d'autore piuttosto che quello più generale di variante. Nel processo di ricostruzione del testo originale, infatti, l'attenzione sembra rivolgersi non tanto alla sua *tradizione* quanto alla sua stessa *genesi*, e ciò, naturalmente, in maniera inversamente proporzionale all'antichità del testo stesso. In questo senso, più la critica testuale si occupa di testi temporalmente vicini a noi, più essa assumerà l'aspetto di una filologia d'autore. Così fino al limite in cui la critica testuale si trasformi in una critica genetica.

La critica genetica[66] «si propone appunto di studiare e divulgare i manoscritti d'autore in quanto supporto materiale, spazio di scrittura e luogo della memoria delle

---

[64] A. VARVARO, *Problemi attuali della critica del testo in filologia romanza*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto.* Atti del Convegno, Roma, 25-27 maggio 1995 CISAM, op. cit., pp. 11-26, cit. a p. 15.

[65] V. FERA, S. RIZZO, *La filologia umanistica tra filologia classica e filologia romanza*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto.* Atti del Convegno, Roma 25-27 maggio 1995 CISAM, op. cit., pp. 33-65, cit. a p. 50.

[66] Cfr. A. GRÉSILLON, *Elements de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, P.U.F., 1994.

opere *in statu nascendi*»[67] e può essere considerata come l'evoluzione in termini contemporanei della critica testuale. Essa nasce intorno agli anni '70, principalmente in ambienti francesi, e in verità non sembra avere relazioni particolari con la tradizione critico-testuale. Anzi, sembra quasi che l'atteggiamento che i genetisti rivolgono ai testi moderni si opponga a quello generalmente variantistico. È possibile registrare tra le loro fila delle posizioni addirittura anti-filologiche, dettate, in qualche maniera comprensibilmente, dal forte cambiamento di prospettiva che essi propongono nell'approcciarsi al testo. Questo, infatti, va oltre l'attribuire maggiore importanza teorica alla genesi, piuttosto che alla tradizione, nella ricostruzione del testo. La genesi stessa del testo diventa il fine della ricerca e il testo, di conseguenza, passa in una zona teorica d'ombra[68]. «La critica genetica da un lato e l'edizione critica e lo studio delle varianti dall'altro si rivolgono», insomma, «a due oggetti diversi: la prima esclusivamente al pre-testo (l'*avant-texte* dei genetisti francesi), l'altra al testo, sia pure accompagnato, ma ancillarmente, dalle testimonianze del suo farsi»[69].

Ma, dall'altro lato, la critica genetica sembra «aver rinunciato alle posizioni estremistiche dei pionieri, assertori dell'assoluta inutilità del testo»[70] ed essersi resa conto essa stessa dei legami che, anche implicitamente, intrattiene con la critica testuale. Il punto di contatto fu trovato in particolare nella pratica ormai consolidata da quest'ultima di compilare edizioni critiche, e su questo campo è possibile misurare e considerare l'apporto della critica genetica come uno sviluppo della critica testuale. Questo consiste sostanzialmente in una reinterpretazione della funzione dell'apparato critico che da «cimitero di errori di trascrizioni, di lezioni malintese, di varianti rifiutate, relegato a pie' di pagina o in fondo al volume» diventa, invece,

---

[67] G. TAVANI, *L'apporto dell'edizione di testi moderni alla pratica ecdotica, ovvero: l'apporto della pratica ecdotica all'edizione di testi moderni*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*. Atti del Convegno, Roma, 25-27 maggio 1995 CISAM, op. cit., pp. 545-54, cit. a p. 550.
[68] Cfr. L. HAY, *Le texte n'existe pas. Réflexions sur la critique génétique*, in «Poétique», 62, 1985, pp. 147-58.
[69] G. TAVANI, *L'apporto dell'edizione di testi moderni alla pratica ecdotica, ovvero: l'apporto della pratica ecdotica all'edizione di testi moderni*, art. cit., p. 552.
[70] Ivi, p. 553.

«presentazione sinottica della genesi del testo, testimonianza della sua mobilità, documento significativo dei dubbi e dei ripensamenti dell'autore, disposti cronologicamente a lato della redazione più recente, e dunque sussidio ad una sua interpretazione più immediata»[71] e «momento primo dell'interpretazione»[72] del testo stesso. L'apparato critico, insomma, viene investito di una qualche *funzione interpretativa* che risulta interessante per la possibilità che avrebbe di essere generalizzata in un discorso che riguardi la critica testuale tutta[73].

Un recente filone di riflessione, che investe tutta la filologia intesa in senso largo, ma nello specifico anche la critica testuale, è rappresentato dalla cosiddetta filologia cognitiva. Essa mira a tematizzare, al centro della ricerca filologica, non i testi, ma i processi mentali che li hanno prodotti. Questo spostamento di interesse dal dato testuale fa sì che la filologia cognitiva, attraverso gli strumenti offerti dalle scienze cognitive, si rivolga allo studio di quei processi, anche orali, che consentono la trasmissione testuale del sapere. Cosi la metrica, ad esempio, e le strutture prosodiche del linguaggio vengono analizzate per individuare i meccanismi cognitivi che influenzano la produzione testuale e in generale la semantica del linguaggio naturale.

Per quanto riguarda in particolare la critica testuale, gli apporti più significativi della filologia cognitiva hanno a che fare con due aspetti specifici. Il primo riguarda il tentativo di applicare nozioni teoriche che vengono dalla teoria dell'informazione all'analisi di tradizioni testuali, anche al fine di automatizzarne in parte il processo[74]. Il secondo riguarda l'apertura della disciplina all'ancora inesplorato mondo delle varianti digitali[75] e la volontà di giungere all'ambizioso obiettivo di stabilire dei criteri per delle edizioni critiche multimediali. Gli studi si trovano ancora in una fase piuttosto preliminare per poterne trarre delle conclusioni. Resta comunque il chiaro

[71] Ivi, p. 551.
[72] Ivi, p. 550.
[73] L'apparato critico potrebbe essere ridefinito, ad esempio, sulla base di una tipologia interpretativa filologica che ne espliciti la specicifica funzione interpretativa.
[74] Cfr. P. CANETTIERI, V. LORETO, M. ROVETTA, G. SANTINI, *Philology and Information Theory*, in «Cognitive philology», 1, 2008.
[75] Cfr. D. FIORMONTE, *Scrittura, filologia e varianti digitali*, in «Rivista di filologia cognitiva», 2003.

merito da parte della filologia cognitiva di allargare le prospettive della critica testuale per tentare di metterla in condizione di affrontare le sfide che la contemporaneità le pone.

Tra gli ultimi sviluppi della critica testuale cito, infine, la *new philology*, così definita da colui che ne è considerato il fondatore, James Lockhart[76], e da distinguere, soprattutto per gli anglosassoni, dalla *new philology* dei filologi romanzi, che da Barbi in poi, opponendosi ai metodi di Bedier, furono considerati i fondatori della filologia materiale. Nata intorno agli anni ’70 del secolo scorso, la *new philology* ha recentemente raggiunto una maturità scientifica che non va sottovalutata, nonostante non apporti novità teoriche di rilievo nel campo specifico del metodo della critica testuale. Dico subito che questo nuovo filone di studi filologici si riferisce a una tradizione testuale specifica e ristretta quale quella dei testi in lingua Nahuati, ma mira a porsi come paradigma di ricerca di ogni corpus trasmesso nelle lingue di popolazioni native sottoposte a colonizzazione. Il centro di interesse specifico della *new philology* è tutto interno al campo di indagine storica, all’interno del quale vuole porsi come punto di incrocio di metodologie che vanno dagli studi culturali alla linguistica all'etnostoria.

Dal punto di vista specifico della critica testuale, la *new philology* offre comunque una prospettiva nuova, legata all'attenzione che essa rivolge all’edizione di raccolte di documenti. I testi di cui si occupa, infatti, nella maggior parte dei casi sono testi considerati dagli stessi storici poco significativi, poco accessibili e difficilmente interpretabili, per la lingua nella quale sono scritti e per la scarsezza di testimonianze storico-letterarie. La *new philology* considera l’intero corpus di testi in lingua nativa, a qualsiasi genere essi appartengano, come significativo ai fini dello studio e della ricostruzione del contesto sociale e culturale che lo ha prodotto. Il dato testuale è svincolato, cioè, da un valore artistico/letterario e si pone al centro degli interessi di ricerca esclusivamente per il suo valore documentario. Ciò comporta un

[76] Cfr. J. LOCKHART, *Background and Course of the New Philology*, in J. LOCKHART, L. SOUSA, S. WOOD, *Sources and methods for the study of postconquest mesoamerican ethnohistory*, Wired Humanities Project, Eugene, Oregon, University of Oregon, 2007, pp. 1-24.

affinamento dei metodi critico-testuali sul lavoro di edizione dei documenti, che fa affacciare nell'orizzonte di studio filologico l'importanza di reinterpretare la critica testuale come vera e propria diplomatica al servizio di un'indagine storica completa.

Il quadro interdisciplinare della filologia. Il contributo della Testologia semiotica

Ho cercato di mostrare come *stricto sensu* per filologia si intenda la critica testuale e come esista una riflessione teorica intorno a tale disciplina. Ma, se pensiamo alla filologia nel suo senso lato, non possiamo né dire di essere d'accordo su ciò che è né che esista una riflessione teorica intorno alla disciplina così intesa. La maniera più utile di intendere la filologia *lato sensu* è comunque, a mio parere, quella che ne fa un insieme di discipline diverse che si relazionano fra loro e che si occupano della ricostruzione della cultura a partire dai testi che essa ha prodotto. Al fine di favorire una riflessione teorica su tale insieme di discipline, è opportuno impostare il problema sul senso generale della filologia come un problema relativo all'esplicitazione del suo quadro interdisciplinare. Posta in questo modo, quindi, la questione su cosa sia la filologia potrebbe ricevere un contributo significativo dall'esplicitazione delle relazioni che intercorrono tra la critica testuale e le discipline che compongono il suo quadro interdisciplinare.

In questo senso il contributo teorico di János Sándor Petöfi e della sua Testologia semiotica può risultare utile in questo lavoro di esplicitazione. Questo perché la filologia in senso lato potrebbe essere paragonata a una teoria del testo che per funzionare ha bisogno di essere integrata da altre discipline. Potrebbe essere intesa, insomma, allo stesso modo della Testologia semiotica, come una *Interdisziplin*[77] che offra un quadro teorico generale all'interno del quale si inseriscano diverse altre discipline. La critica testuale con il suo metodo potrebbe essere intesa come il cuore di una teoria testuale che si occupa nello specifico della

[77] J. S. PETÖFI, *Die semiotische Textologie und due pragmatischen Aspekte der Kommunikation*, in A. KERTESZ (hg.von), *Sprache als Kognition. Sprache als Interaktion. Studien zum Grammatik-Pragmatik-Verhältnis*, Frankfurt am Main, Berlin, Peter Lang, 1995, p. 80.

trasmissione dei testi e che integra la sua capacità processuale con metodologie provenienti da altre discipline, offrendo allo stesso tempo i suoi risultati ad altre discipline che condividono con essa il proprio oggetto di studio.

Il lavoro di esplicitazione del quadro interdisciplinare della Testologia semiotica ha un'importanza decisiva all'interno della riflessione di Petöfi. Ciò perché la chiarezza di intenti e metodi di una teoria o di una disciplina è ottenibile solo in relazione al grado di chiarezza ed esplicitezza delle relazioni che tale teoria o disciplina intrattiene con altre con le quali condivide metodi o oggetti di studio. Se ad occuparsi di testi sono molte discipline diverse, una teoria testuale che voglia porsi come Testologia, cioè come punto di riferimento all'interno dell'ambito di studio sulla comunicazione umana, dovrà rendere conto di quali metodi potrebbe prendere in prestito da queste diverse discipline e del come integrarli in una visione più ampia che ne giustifichi l'esistenza. Dovrà, cioè, esplicitare il proprio quadro interdisciplinare mostrando i vantaggi che verrebbero alle altre discipline dall'utilizzo dei risultati forniti da essa.

Allo stesso modo la filologia, se vuole porsi come punto di riferimento tra quelle discipline storiche che si occupano di testi e dei loro processi di trasmissione, dovrà tentare di fare chiarezza non solo sul proprio metodo, ma anche su quelli che prende in prestito da altre discipline, relazionandosi ad esse in modo sistematico. Dovrà, inoltre, rendere chiari i propri intenti, isolandoli fra quelli di discipline che condividono con essa il proprio oggetto di studi e mostrare in modo evidente i benefici che esse traggono dall'utilizzare il suo metodo o i suoi risultati.

Filologia come "sistema"

Per cominciare un discorso sul quadro interdisciplinare della filologia, un buon punto di partenza consiste nell'accennare a una corrente di pensiero filologico che storicamente ha tentato un approccio interdisciplinare. Non voglio dire che le filologie variamente intese nel corso della storia della disciplina non abbiano avuto

un approccio tale. Anzi, l'hanno avuto a livello empirico e metodologico. Ciò che a mio parere è mancato è stato il tentativo di esplicitare a livello teorico la natura interdisciplinare della filologia e, se ciò è stato fatto, ha riguardato solo alcune discipline.

L'approccio interdisciplinare di cui voglio fare menzione, invece, si è caratterizzato per la volontà di rendere esplicito e teoricamente fondato un quadro scientifico all'interno del quale trovassero sistematicamente posto tutte quelle scienze che si occupano del passato, le cosiddette *Alterthumswissenschaften*, di cui fa naturalmente parte la filologia. Si tratta del filone cosiddetto storico degli studi filologici tedeschi dell'Ottocento che si contrappose a quello formale e al quale ho accennato nel primo paragrafo. Il suo esponente principale fu senza dubbio August Boeckh. Effettivamente basta dare un'occhiata alla sua *Encyklopädie und Methodenlehre der philologischen Wissenschaften*[78] per rendersi conto di come il suo contributo fosse il più organico e sistematico di quelli apparsi, diciamo, nel periodo di vita accademica tedesca che va da Wolf a Wilamowitz, considerato quest'ultimo, appunto, come ultimo grande esponente dell'indirizzo storico-filologico. La materia che tratta non era nuova, però, al mondo universitario; anzi, costituisce proprio il contenuto delle lezioni che Boeckh tenne per ben 26 semestri dal 1809 al 1865 e che mantennero pressappoco la stessa denominazione sin dal 1785, quando Wolf cominciò a tenere lezioni sull'*Encyklopädie und Methodologie der Alterthumswissenschaft*.

Già in Wolf si può cogliere, anche se a un livello teorico differente, l'intenzione di trattare la filologia come insieme organico di discipline. Nella sua *Darstellung der Alterthumswissenschaft*[79], infatti, egli propone una «promozione

[78] A. BOECKH, *Encyklopädie und Methodenlehre der filologhischen Wissenschaften* Leipzig, 1886. Io considero la traduzione italiana (cfr. A. BOECKH, *La filologia come scienza storica*, a cura di A. Garzya, Napoli, Guida editori, 1987).

[79] F. A. WOLF, *Darstellung der Alterthumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Werth* apparsa per la prima volta sul primo numero della rivista «Museum der Alterthumswissenschaft», Berlino, 1807 curata dallo stesso Wolf in collaborazione col grecista e grammatico Philipp Karl Buttmann. Qui considero la traduzione italiana (cfr. F. A. WOLF, *Esposizione della Scienza dell'antichità*, a cura di S. Cerasuolo, Napoli, Bibliopolis, 1999).

della *Philologie* ad *Altertumswissenschaft*», e cioè un allargamento del suo oggetto di studi «dalla conoscenza delle parole degli antichi a quella della universa umanità: dai testi letterari come sorgente di consolazione e di godimento estetico agli stessi come fonti conoscitive accanto, anche se in posizione di assoluto privilegio, agli altri monumenti e reliquie dell'antichità»[80]. Ma fa anche chiaro che, così intesa, la filologia non è una sola disciplina che estende a dismisura i suoi confini, ma un intero ambito di studi che ha bisogno di essere organizzato al suo interno. Per lui, insomma, il definire una scienza dell'antichità nasce dal

desiderio di una concisa visione d'insieme di ciò che i cosiddetti studi filologici possono e devono essere secondo il loro contenuto e la loro essenza, o di un tentativo di presentare il concetto fondamentale dell'intera scienza e di racchiuderne gli oggetti in confini nettamente tracciati, insieme a un accenno delle direzioni generalissime cui dovrebbe tendere l'elaborazione, da suddividere in più parti, del materiale[81].

Faccio notare che il testo di Wolf è costituito quasi interamente dalla descrizione più o meno sistematica di queste «parti», e che esse, dal *Prospetto* che ne fornisce in chiusura, risultano essere ventiquattro discipline diverse, alcune delle quali caratterizzate come metodologicamente preliminari rispetto alle altre. Se si pensa al fatto che proprio una di queste è detta «Fondamenti della critica filologica e dell'arte dell'emendazione», nient'altro, cioè, che la disciplina che Lachmann sistematizzerà nella moderna critica testuale, si capisce in che senso ritenga possibile interpretare le riflessioni di Wolf e in generale dell'indirizzo di studio storico-filologico come un tentativo di rendere esplicito il quadro interdisciplinare della filologia.

Ma torniamo a Boeckh. Anch'egli, come Wolf, tende a un allargamento del concetto di *Philologie*, ma non in quanto, lo ribadiamo, disciplina che espande a dismisura i suoi confini, ma come insieme di discipline. Come punto di partenza per

[80] A. BOECKH, *La filologia come scienza storica*, op. cit., p. 16.
[81] F. A. WOLF, *Esposizione della Scienza dell'antichità*, op. cit., pp. 107-108.

la trattazione dell'«Idea o concetto di filologia»[82], egli fa affidamento su una concezione comunemente accettata secondo la quale «molti sono abituati a considerare la filologia soltanto una congerie di discipline»[83]. Egli, invece, convinto che il concetto di filologia non «coincidesse con l'enumerazione delle sue parti», afferma con convinzione che questo

> deve, in relazione alle parti costitutive di essa, comprendere quanto c'è di comune nei concetti delle singole parti, includere in sé come concetti parziali tutte le parti e far sì che ogni parte rappresenti a sua volta il concetto complessivo, solo con una precisazione che le deriva dal fatto di essere, appunto, una parte del concetto[84].

Insomma, non solo la filologia sarebbe un insieme di discipline relazionate in maniera coerente fra di loro, ma assumerebbe una connotazione più squisitamente teorica che la rende una pura costruzione concettuale. La *Philologie*, lungi dall'essere una sola disciplina o una semplice «congerie di discipline», diventa la stessa struttura concettuale che è in grado di relazionare organicamente le parti fra di loro. In questo senso Boeckh mostra da un lato una spiccata attitudine a pensare la disciplina in termini teorici, dall'altro a riflettere in termini espliciti e teoricamente fondati sul suo carattere interdisciplinare.

Egli si dedica a un'estensione del concetto di filologia che, andando ben oltre quello di Wolf, si pone come tentativo di generalizzazione scientifica dello stesso. Così egli «rifiuta la *Altertumswissenschaft* wolfiana in quanto ritrovato empirico, non deduzione da un concetto, non *Costrution* scientifica»[85] e, rifiutando parimenti le restrizioni arbitrarie di tale concetto, che vedono di volta in volta la filologia intesa o

---

[82] *Idea o concetto di filologia. Sua estensione e finalità ultima* è il titolo del primo paragrafo dell'*Introduzione* (cfr. A. BOECKH, *La filologia come scienza storica*, op. cit., pp. 37-68).
[83] A. BOECKH, *La filologia come scienza storica*, op. cit., p. 37.
[84] *Ibidem*.
[85] Ivi, p. 17.

come solo «studio delle lingue», o come «critica», o come sola «storia della letteratura»[86], giunge ad affermare che

Se si guarda all'essenza dell'attività filologica in sé, rimovendo tutte le delimitazioni poste arbitrariamente e empiricamente e considerando la disciplina nella sua più piena totalità, allora la filologia – o, che è lo stesso, la storia – è conoscenza del conosciuto[87].

Pur essendo estesa fino a coincidere con la storia, la filologia trova il suo più specifico compito proprio nella «conoscenza del conosciuto», nella stessa pratica, cioè, di ricostruzione storica. Questa, naturalmente, si rivolge a tutti i campi dell'esperienza umana, intesa questa come totale, non limitata, cioè, ad alcuna età o ad alcun popolo. La filologia, insomma, assurge al suo massimo di generalità e può farlo grazie all'esser connotata non come particolare disciplina, ma come insieme di concetti che trovano sistemazione in un loro assetto teorico. Ed è questo assetto che trova una sua esplicita descrizione nella sezione della sua "Enciclopedia" che titola significativamente *Schema del nostro sistema*[88] e che, anche a un veloce sguardo, stupisce per la ricchezza di spunti che se ne potrebbero trarre ai fini specifici del nostro discorso. Io mi limito a riportare le parole dello stesso Boechk:

Sulla base del concetto da noi ravvisato, la filologia si pone come conoscenza del conosciuto, di ciò che è stato appurato: riconoscimento di un dato elemento di conoscenza (ma riconoscere qualcosa che è stato appurato equivale a comprenderlo). Come nella logica, nella dialettica o – secondo quanto dicevano gli epicurei – nella canonica, la filosofia pone attenzione all'atto della conoscenza stessa ed ai momenti dell'attività conoscitiva, così anche la filologia dovrà sondare scientificamente l'atto del comprendere ed i momenti della comprensione. La teoria che ne risulta, l'*organon* filologico, presuppone la logica generale, ma ne è una ramificazione autonoma. Inoltre, il prodotto del comprendere, e il contenuto dell'attività filologica, è l'osservazione di ciò che è stato compreso, così come nell'ambito della filosofia si contrappongono alla logica le discipline reali che rivelano il contenuto della cognizione conoscitiva filosofica. Di conseguenza dal concetto di filologia si diramano necessariamente due parti principali, che

[86] Ivi, pp. 37-68.
[87] Ivi, p. 45.
[88] Vedi A. BOECKH, *La filologia come scienza storica*, op. cit., p. 109. Il resto dell'opera è, poi, una sistematica trattazione dello schema lì descritto. È da dire, però, che l'edizione italiana omette di tradurre tutta la sezione riguardante la parte cosiddetta «materiale» del suo sistema.

insieme ne costituiscono l'interezza. La prima è di natura formale, visto che la forma della filologia è la rappresentazione del suo atto vero e proprio, della sua funzione; l'altra è materiale, in quanto comprende l'intera materia foggiata dalla scienza[89].

Il suo si caratterizza come vero e proprio *organon* al centro del quale sta il concetto stesso di filologia, che serve da quadro teorico all'interno del quale trovano collocazione armonica le diverse parti che lo compongono. Queste sono una parte formale, più propriamente teorica e filosofica, e una materiale che contiene un insieme di discipline reali. La prima «si occupa dell'attività filologica»[90] ed, essendo intesa quest'ultima come atto di comprensione del «conosciuto», consiste in un'Ermeneutica filologica. Questa si compone di due sotto-parti che contemplano rispettivamente la definizione e l'organizzazione dei concetti, appunto, di Ermeneutica e Critica. La prima indaga il concetto di "interpretazione assoluta", cioè la *comprensione*, il secondo quello di "interpretazione relativa", cioè il *giudizio*[91]. Ciò viene fatto proponendo una tipologia delle interpretazioni che distingue fra «comprensione» e «critica grammaticale», «storica», «individuale» e «per generi»[92]. Non potendo entrare nel merito particolare di ognuna di queste, vogliamo solo porre l'attenzione sulla «critica grammaticale». Leggiamone la definizione generale che ne dà lo stesso Boeckh:

Il giudizio [cioè la critica: *N.d.A.*], come l'interpretazione, deve riferirsi anzitutto agli elementi linguistici. Le tre domande, a cui sotto questo aspetto la critica deve rispondere, sono: 1) se ogni elemento linguistico sia o non sia adeguato a quel dato posto; 2) quale, in caso negativo, sarebbe più adeguato; 3) quale sarebbe la verità originaria[93].

[89] Ivi, p. 91.
[90] Ivi, p. 92.
[91] Tale coppia di concetti è prettamente ermeneutica e di derivazione nettamente schleiermachiana. Boeckh, come è noto, fu molto vicino al pensiero ermeneutico di Schleiermacher.
[92] Ognuna di queste tipologie riceve una trattazione speciale rispettivamente nei sottoparagrafi dei due capitoli *Teoria dell'ermeneutica* e *Teoria della critica* (cfr. A. BOECKH, *La filologia come scienza storica*, op. cit., pp. 117-209 e 211-99).
[93] A. BOECKH, *La filologia come scienza storica*, op. cit., p. 223.

Non è difficile intravedere in questa citazione un'enunciazione dei compiti essenziali della critica testuale, intesa questa, naturalmente, ancora come "arte dell'emendazione". Questa sarebbe, quindi, inserita organicamente in un sistema concettuale, quello della tipologia della Critica, che è a sua volta inserito in un sistema più ampio che compone la parte formale del sistema di Boeckh.

La parte materiale consiste, invece, nell'insieme delle discipline reali che sarebbero in grado di tesaurizzare la «conoscenza del conosciuto» ottenuta mediante l'applicazione della parte formale del sistema. Si tratta, insomma, di tutte quelle discipline che fanno uso di metodi filologici per la ricostruzione del passato, dell'insieme di discipline, cioè, che compongono il suo quadro interdisciplinare.

Questi pochi accenni possono bastare a dare un'idea di come sia strutturato, ampio e filosoficamente fondato il tentativo di Boechk di giustificare la propria idea di filologia come sistema. A mio parere, prescindendo dalle implicazioni storiciste e idealiste del suo approccio evidentemente influenzato dal pensiero del suo tempo, varrebbe la pena riflettere sul suo modello di filologia. Da un lato, per il tentativo di fondare filosoficamente la critica testuale inserendola all'interno di un sistema concettuale di stampo ermeneutico; dall'altro, per il tentativo di dotare la filologia di un quadro interdisciplinare inteso esso stesso come parte del suo sistema. Qualunque discorso voglia prendere in carico il problema di cosa si intenda per filologia, *stricto* e *lato sensu*, non può esimersi da un'accurata analisi dei tentativi di risposta forniti da Boechk. E in particolare una riflessione sul problema delle relazioni interdisciplinari della filologia non può certo ignorare la sua idea di filologia intesa come sistema di scienze interconnesse fra loro.

Filologia come Interdisziplin

Dando per assodato che la filologia intesa *lato sensu* sia un insieme di discipline che si relazionano in un qualche modo con la critica testuale, provo a tentarne una tipologia. Lo faccio seguendo il modello interdisciplinare proposto da

János Sándor Petöfi per la sua Testologia semiotica. Questo perché sono convinto del fatto che la filologia debba essere considerata una teoria del testo particolare, che si occupa dei fenomeni di tradizione e trasmissione. Penso insomma che la filologia all'interno dell'ambito di studi storici e umanistici possa svolgere la stessa funzione che la Testologia semiotica intende svolgere all'interno dell'ambito di studi semiotico-linguistici: possa porsi, cioè, come quadro di riferimento per una trattazione organica e coerente dei problemi connessi alla testualità in ottica diacronica.

In questo senso è utile prima di tutto osservare da vicino il modello interdisciplinare che Petöfi propone. Egli considera la propria teoria come quadro teorico integrativo all'interno del quale si dà la possibilità di effettuare in modo ottimale le operazioni rilevanti per una corretta interpretazione di testi. La Testologia semiotica, insomma, si pone come *Interdisziplin*[94], che da un lato utilizza i risultati di diverse discipline che hanno tra i loro oggetti di studio il linguaggio o i testi, dall'altro offre al maggior numero di studiosi di discipline diverse i suoi risultati, ponendosi allo stesso tempo come quadro teorico all'interno del quale tali risultati trovano una collocazione armonica. Le discipline con le quali la Testologia semiotica entra in relazione possono suddividersi in tre gruppi diversi: 1) quelle di cui utilizza i risultati integrandoli in quadro teorico più generale; 2) quelle di cui prende in considerazione i risultati; 3) quelle che si gioverebbero dell'utilizzo dei suoi risultati o delle metodologie da essa elaborate. L'insieme di tutte queste discipline offre una visione complessiva della natura interdisciplinare della teoria.

Per quanto riguarda il primo gruppo Petöfi parla di «rapporti disciplinari orizzontali»[95], raggruppando le discipline che ne fanno parte in due gruppi: le L-discipline, le S-discipline. Il primo contiene tutte quelle discipline linguistiche che si occupano di aspetti generali o particolari di qualsiasi componente del linguaggio e delle quali la Testologia Semiotica integra scopi e metodologie. Petöfi cita fra queste:

[94] J. S. PETÖFI, *Die semiotische Textologie und due pragmatischen Aspekte der Kommunikation*, in A. Kertesz (hg.von), *Sprache als Kognition. Sprache als Interaktion. Studien zum Grammatik-Pragmatik-Verhältnis*, Frankfurt am Main, Berlin, Peter Lang, 1995, p. 80.
[95] J. S. PETÖFI, *Scrittura e interpretazione*, Roma, Carocci editore, 2004, p. 65.

linguistica sistemica; linguistica dell'uso del sistema linguistico, linguistica testuale. Il secondo gruppo contiene tutte quelle discipline settoriali che hanno a che a fare con aspetti specifici dei testi. Tra queste citiamo: poetica; narratologia; retorica; stilistica, estetica. L'insieme delle L-discipline e delle S-discipline costituisce il contesto disciplinare all'interno del quale la Testologia semiotica si pone come quadro teorico integrativo[96].

Per quanto riguarda il secondo gruppo lo stesso Petöfi ne fornisce una rappresentazione nella figura 7[97]. Le discipline in essa rappresentate sono la Filosofia (PHI), in particolare l'Epistemologia e la Filosofia del linguaggio, la Semiotica (SEM), la quale dovrebbe offrire alla Testologia Semiotica una tipologia di sistemi segnici che vengono utilizzati in diverse situazioni comunicative; la Teoria della comunicazione (THC), che fornisce una tipologia di situazioni comunicative e una tipologia di comunicati multimediali utilizzabili in tali situazioni; la Psicologia (PSY), la quale offre alla Testologia semiotica i modelli mentali che stanno alla base dei processi di produzione e ricezione di comunicati multimediali; la Sociologia (SOC)[98] che fornisce le informazioni utili alla creazione delle basi di conoscenza utilizzate nei processi della comunicazione umana; le discipline dotate di metodologie formali (MEF), dalle quali la Testologia trae i modelli formali che possono essere utilizzati come pattern all'interno della teoria, e le discipline dotate di metodologie empiriche (MEE), dalle quali trarre metodi empirici praticabili nello studio dei processi di interpretazione. Questo gruppo di discipline costituisce lo specifico contesto interdisciplinare della Testologia semiotica, al quale si dovrebbero aggiungere di volta in volta le discipline X, al posto delle quali si possono prendere in considerazione i sistemi di convinzioni, credenze e conoscenze sul mondo che svolgono un ruolo all'interno dei processi interpretativi e che non rientrano nei sistemi di conoscenza delle altre discipline.

---

[96] Ivi, pp. 62-65.
[97] Ivi, p. 76.
[98] In J. S. PETÖFI, *Die semiotische Textologie und due pragmatischen Aspekte der Kommunikation*, in A. Kertesz (hg.von), *Sprache als Kognition. Sprache als Interaktion. Studien zum Grammatik-Pragmatik-Verhältnis*, op. cit., pp. 81-82, la dicitura è «sociologia/antropologia».

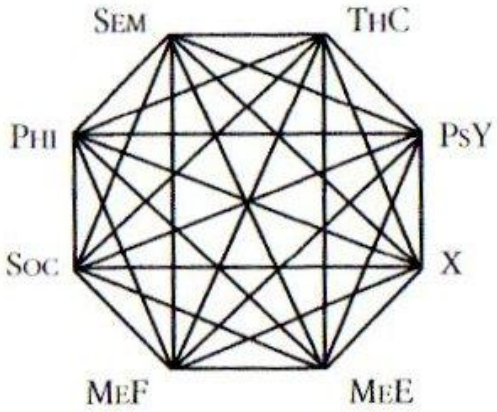

Fig. 1: Le discipline del contesto interdisciplinare della Testologia semiotica (J. S. PETÖFI, *Scrittura e interpretazione*, Roma, Carocci editore, 2004, p. 76).

Il gruppo di discipline, invece, che si gioverebbero dell'utilizzo dei risultati della Testologia semiotica è quello su cui Petöfi è stato meno esplicito. Se consideriamo le possibili applicazioni della teoria[99] potremmo includere in questo gruppo sicuramente la teoria della traduzione, nonché la stessa filosofia del linguaggio in una sua possibile accezione più ampia. Io aggiungo a queste, naturalmente, la critica testuale, la quale potrebbe con profitto dotarsi di un apparato interpretativo che risponda ai requisiti teorici posti dalla Testologia semiotica e di una tipologia di relazioni interdisciplinari che esporrò fra breve e che dovrebbe giovare alla comprensione della filologia *lato sensu*[100]. Altra disciplina che potrebbe trarre vantaggio dall'utilizzo dei risultati della Testologia semiotica è la Critica letteraria. Per essa sarebbe di massima importanza la definizione del concetto di interpretazione valutativa all'interno di una generale tipologia delle interpretazioni. In questo senso la stessa Scienza della Letteratura andrebbe inclusa in questo gruppo.

[99] J. S. PETÖFI, *Scrittura e interpretazione*, op. cit., p. 76.
[100] Per i tentativi di applicare la Testologia semiotica a specifiche questioni filologiche si veda M. GIUFFRÈ, *Demosthenes and the Greek Oral Culture in the framework of Semiotic Textology. An application of János Sándor Petőfi's theory to Classical Greek Literature in Giuffrè Mauro*, edit. by «Studies in Semiotic Textology in Honour of János S. Petőfi. Sprachtheorie und germanistiche Linguistik» Supplement 1, 2011. Per un approccio più generale e filosoficamente fondato alla questione della relazione tra Testologia semiotica e Filologia classica, si veda M. LA MATINA, *Il testo antico*, Palermo, L'Epos, 1994.

Questa, in breve, la visione del quadro interdisciplinare che Petöfi offre della sua teoria. Si distinguono tre gruppi di discipline, ognuno dei quali caratterizzato da un particolare tipo di relazione con la Testologia. Il primo gruppo prende in considerazione discipline che hanno come oggetto di studio il testo e che trovano un'integrazione nel quadro più ampio della Testologia. Nel secondo si trovano discipline che non necessariamente hanno i testi al centro del loro interesse, ma che sviluppano metodologie e teorie applicabili allo studio testologico o a parti specifiche di esso. Il terzo gruppo contempla tutte quelle discipline che, avendo a che fare con i testi, possono giovarsi di un approccio testologico.

Se provo ad applicare un tale modello alla critica testuale, potrei tentare una tipologia di relazioni che prenda in considerazione l'oggetto di studi della disciplina: il testo e i suoi processi di trasmissione. Potrei distinguere tre gruppi di discipline, inserendovi quelle che tra i loro oggetti di studi contemplino anche quello della critica testuale, tentando una differenziazione relativa al modo in cui tale oggetto di studi è considerato. Considerando come specifico della critica testuale il cosiddetto accertamento filologico[101] compiuto sui testi e sulle tradizioni testuali, prendo in considerazione gli altri possibili atteggiamenti scientifici nei riguardi del testo e dei suoi processi di trasmissione. Secondo me è possibile rintracciarne tre. Il primo riguarda un approccio specificamente teorico al testo; riguarda cioè il testo inteso come oggetto teorico di analisi da parte di discipline che ne studiano le caratteristiche formali e di uso. Il secondo prende in considerazione i testi in quanto oggetti materiali, studiandone tutte le caratteristiche fisiche. Il terzo considera i testi come oggetti semiotici che veicolano informazioni, dati, documenti e opere letterarie che diventano essi stessi oggetti di studio. La *figura 2* è un tentativo di visualizzazione di una tale tipologia.

[101] Cfr. la definizione di filologia offerta nel primo paragrafo, in cui tra l'altro l'atteggiamento di studio della critica testuale rispetto al testo è considerato preliminare e strumentale rispetto agli altri. Voce *filologia* [s.a.], in *Enciclopedia europea*, Milano, Garzanti, 1977, vol. 4.

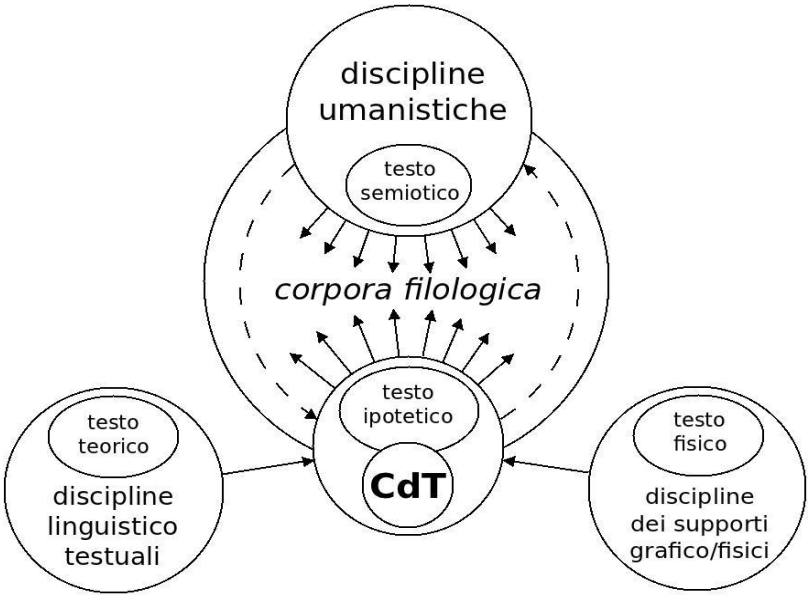

Fig. 2: Il quadro interdisciplinare della filologia.

Il primo gruppo di discipline sarebbe molto simile a quello che Petöfi descrive per la testologia semiotica, contenendo tutte quelle discipline che hanno come loro oggetto di studi il testo inteso come oggetto teorico di un sistema linguistico, da una parte, e come oggetto di uso linguistico, dall'altra. Conterrebbe, insomma, discipline linguistiche che si occupano di ogni aspetto del testo, in ottica sincronica e diacronica, quali la linguistica generale, la storie delle lingue, la linguistica del testo, la lessicologia, assieme a quelle discipline che si occupano di aspetti particolari dei testi o di particolari tipologie testuali, quali la retorica, la stilistica, la metrica, la narratologia, la poetica. Tutte discipline che aiutano il critico a dotarsi di criteri interni[102] per la trattazione di una tradizione testuale. Accanto a queste si pongono le discipline che intendono i testi come entità di uso del linguaggio. È il caso, ad esempio, della teoria della comunicazione, della teoria dell'informazione, della linguistica procedurale, della pragmatica, della psicologia e delle scienze cognitive in

[102] Per la distinzione tra criteri interni stemmatici ed esterni di tipo storico nella trattazione di una tradizione testuale cfr. G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1952, p. 126 e *supra* il secondo paragrafo.

generale, che offrono dati interessanti in particolare sui processi di produzione e trasmissione testuale, utili anch'essi a stabilire criteri critico-testuali interni al testo.

Nel secondo gruppo rientrerebbero quelle discipline per le quali i testi sono principalmente degli oggetti materiali con delle caratteristiche fisiche. Penso principalmente alla codicologia, alla paleografia, alla papirologia e a tutte quelle che si occupano delle caratteristiche fisiche dei veicoli testuali usati nell'antichità. Accanto a queste stanno tutte le discipline che si occupano degli aspetti materiali delle edizioni a stampa e della stessa storia dell'editoria, fino ad arrivare alle possibili discipline che trattino il *text editing* digitale e l'edizione multimediale[103].

Nel terzo gruppo, invece, rientrerebbero tutte quelle discipline i cui oggetti di studio comprendono singole parti o interi *corpora filologica* considerati come fonti dalle quali trarre attraverso processi interpretativi informazioni e dati di varia natura. Dalla critica letteraria all'archeologia, dalla storia antica alla sociologia, dall'antropologia agli studi culturali: in questo gruppo rientrerebbero tutte le discipline che in un modo o in un altro si occupano della ricostruzione del contesto culturale, sociale e materiale in cui i testi traditi ed editi secondo il metodo della critica testuale sono nati.

Se nei primi due gruppi rientrano tutte quelle discipline che offrono alla critica testuale i propri risultati scientifici (cio è indicato nella figura dalle frecce che collegano questi due gruppi alla critica testuale) affinché il filologo li possa utilizzare come criteri interni per la trattazione dei singoli problemi di tradizione testuale, nel terzo gruppo è piuttosto la critica testuale a offrire alle discipline che ne fanno parte i risultati del proprio operare scientifico (ciò è rappresentato dalle frecce che dalla critica testuale portano verso i *corpora filologica*). Insomma, i *corpora filologica* racchiusi dalle edizioni critiche frutto del lavoro critico-interpretativo del filologo rappresentano da un lato il prodotto scientifico dell'applicazione del metodo della critica testuale, dall'altro il dato scientifico di partenza su cui si basa, in misura più o meno rilevante, lo studio di molte altre discipline.

[103] Per l'importanza di queste discipline nella definizione di criteri critico-testuali oggettivi da affiancare a quelli interni cfr. *supra* quanto detto sulla filologia materiale.

Per evitare che questo tentativo di tipologizzazione risulti troppo schematico e categorico, è bene soffermarsi su due elementi di problematizzazione. Uno riguarda la natura ipotetica dei testi che compongono i *corpora filologica*, l'altro una sorta di circolarità ermeneutica nella quale sono coinvolte la critica testuale e le discipline che appartengono la terzo gruppo.

Per quanto riguarda il primo elemento, si tratta di richiamare l'attenzione sulla natura ipotetica del testo ricostruito secondo il metodo della critica testuale. Questo è per definizione teorica non il testo originale, bensì il testo che attraverso una serie di ipotesi critico-ricostruttive si avvicina maggiormente all'originale. La critica testuale, insomma, nei confronti del testo ha un atteggiamento scientifico di natura prettamente ipotetica (nella figura ciò è reso esplicito dalla dicitura "testo ipotetico" riferita alla critica testuale). Questo elemento è da tenere a mente soprattutto quando i dati forniti dalla critica testuale vengono utilizzati come dati di partenza da altre discipline[104]. Potremmo dire che i testi, considerati come oggetti semiotici, sono sì dei dati di partenza per le discipline del terzo gruppo, ma contengono comunque un grado di opacità scientifica che deriva dalla loro natura ipotetica e che dovrebbe indurre a una particolare cautela nel loro utilizzo.

Il secondo elemento di problematizzazione è in parte connesso al primo e riguarda l'ineliminabile circolarità epistemologica implicata nella questione dei cosiddetti criteri esterni utilizzati dalla critica testuale (nella figura ciò è rappresentato dalla direzione della frecce che dalle discipline umanistiche portano verso i *corpora filologica* e dalle due frecce curve che ruotano fra le discipline umanistiche e la critica testuale). La critica testuale utilizza come criteri metodologici, oltre a quelli interni offerti dalle discipline che nella tipologia che propongo appartengono al primo e al secondo gruppo, anche quelli di tipo storico che riguardano aspetti particolari di singole tradizioni testuali. Tali criteri sono elaborati sulla base dei risultati offerti dalle discipline storiche che appartengono al terzo gruppo. Se queste ultime, quindi,

[104] Sul problema del *datum* linguistico-filologico vedi M. GIUFFRÈ, S. A. SCIBETTA, *Textology as the 'Grundlagenwissenschaft' for Philology, Sàndor Petőfi's scientific inheritance*, in «Sprachtheorie und germanistische Linguistik» (Nodus Publikationen), 2014, 24, 2, pp. 183-210.

utilizzano come dati di partenza dati filologici offerti dalla critica testuale, allo stesso tempo si ritrovano a offrire i propri risultati nella definizione di criteri che servono alla critica testuale per creare scientificamente quegli stessi dati. Questo tipo di circolarità è da considerare strettamente connessa alla circolarità ermeneutica in qualche modo insita nella natura di ogni processo interpretativo[105]. Essendo il lavoro critico-testuale essenzialmente un lavoro interpretativo, non può essere considerato, come si vedrà fra breve, esente da questa forma di circolarità.

Per una tipologia interpretativa filologica

Concludo questa sezione facendo accenno a un'altra questione tipologica che ritengo fondamentale e strettamente connessa alla tipologia di relazioni interdisciplinari appena illustrata. Questa riguarda la necessità di modulare una tipologia interpretativa che permetta di rendere esplicite alcune questioni ermeneutiche fondamentali per il lavoro filologico che la critica testuale e le discipline che compongono il suo quadro interdisciplinare compiono sui testi. Propongo di utilizzare a tal fine il modello elaborato da Janos Sandor Petöfi per la sua Testologia semiotica, tentando di mostrare i vantaggi teorici che deriverebbero al quadro interdisciplinare della filologia.

Nel tentativo di esplicitare una tipologia interpretativa filologica, considero possibili due approcci diversi ma complementari tra loro, entrambi utili, se non necessari, a dirimere la questione. Uno è quello che farebbe dell'interpretazione filologica un modello generale di interpretazione, all'interno della quale rientrerebbero tutti i tipi possibili. In questo senso andava, per esempio, il lavoro teorico di Boechk di fondazione filosofica della filologia[106] e in questo senso si è concentrato il lavoro di La Matina sulla sua Teoria dell'Editor, che tenta di fare della filologia integrata semioticamente un modello della comunicazione[107]. L'altro è

[105] H. G. GADAMER, *Verità e Metodo*, trad. it. e cura di R. Dottori, Milano, Bompiani, 1996.
[106] A. BOECKH, *La filologia come scienza storica*, op. cit.
[107] M. LA MATINA, *Il testo antico*, op. cit.

quello che considererebbe l'interpretazione filologica un aspetto particolare dell'interpretazione *tout court*, legato al fenomeno specifico della trasmissione dei testi su supporti fisici, non al fenomeno più generale della loro comunicazione. In questa direzione più ristretta e specifica va la mia proposta tipologica e per questo propongo di utilizzare come modello non un sistema ermeneutico di stampo filosofico, ma la tipologia interpretativa elaborata da Janos Sandor Petöfi per la sua Testologia semiotica.

Nella Testologia semiotica il processo interpretativo compiuto su un testo, di qualunque natura esso sia (verbale, prevalentemente verbale o non-verbale), è definito teoricamente come *text processing* ('elaborazione testuale'), distinguendo nettamente un *natural text processing* da un *theoretical text processing*[108]. Il primo è caratterizzato come processo intuitivo compiuto in modo ingenuo e senza l'ausilio di alcuna teoria che ne espliciti i passaggi; il secondo come un insieme di regole esplicite che guidano l'interprete nell'assegnazione di un significato a un testo e nella descrizione e valutazione di questo significato. Ciò di cui si occupa la Testologia semiotica è ovviamente il *theoretical text processing*, che deve, però, per essere considerato soddisfacente, avere un determinato grado di adeguatezza ai risultati del *natural text processing*[109].

Per risultare adeguata ai risultati di un'interpretazione naturale, quella teorica deve prendere in considerazione i diversi aspetti semiotici, linguistici, semantici e pragmatici della comunicazione testuale. Questo è quello che fa la Testologia semiotica, definendo gli elementi e i passaggi teorici dell'interpretazione testuale semantico-pragmatica e stabilendo una tipologia delle interpretazioni che consenta di

---

[108] J. S. PETÖFI, *Representation Languages and their Function in Text Interpretation*, in H.-J. Eikmeyer, W. Heydrich, & J. S. Petöfi (eds.), *Some aspects of formal foundations in text semantics (= Materialien des Universitätsschwerpunktes Mathematisierung der Einzelwissenschaften, Heft XXVI)*, Bielefeld, Universität, 1980, pp. 73-131, cit. a p. 74.

[109] J. S. PETÖFI, *Written, spoken and face-to-face communication. Some philosophical aspects of the investigation of natural language*, in H.-J. Eikmeyer, W. Heydrich, & J. S. Petöfi, (eds.), *Some aspects of formal foundations in text semantics (= Materialien des Universitätsschwerpunktes Mathematisierung der Einzelwissenschaften, Heft XXVI)*, Bielefeld, Universität, 1980, pp. 43-71, cit. a p. 48.

coprire teoricamente l'ampio spettro di attività interpretative che è possibile compiere sui testi[110].

Tale tipologia si basa su alcune distinzioni concettuali fondamentali che sono: 1) esplicativa/valutativa; 2) strutturale/procedurale; 3) descrittiva/argomentativa. Tali coppie individuano tipi differenti di interpretazione. La prima distingue fra i due tipi fondamentali di interpretazione, la seconda distingue per ciascuno dei tipi fondamentali altri due sottotipi e la terza distingue ulteriori due sottotipi per ciascuno dei tipi di interpretazione risultanti.

Per quanto riguarda la prima distinzione, dico subito che il tipo di interpretazione esplicativa prende in considerazione l'assegnazione di un significato a un testo, mentre quello valutativo si occupa di valutare tale significato all'interno di un sistema di valori dato. Si tratta naturalmente di una distinzione fondamentale, paragonabile a quella che in ermeneutica si caratterizza come distinzione tra interpretazione e critica. La seconda riguarda la maniera in cui si prende in considerazione il processo interpretativo. Nell'interpretazione strutturale esso è inteso come risultato del processo stesso, nel suo aspetto statico cioè. Essa offre quindi una rappresentazione di tale risultato. Nell'interpretazione procedurale, invece, l'interpretazione è intesa nel suo aspetto dinamico. Essa produrrà quindi come risultato una rappresentazione del processo stesso. Infine, l'ultima distinzione riguarda la maniera in cui vengono forniti i risultati del *text processing*. Nel caso di un'interpretazione descrittiva i risultati vengono semplicemente presentati come rappresentazioni, mentre nell'argomentativa la presentazione dei risultati è motivata sulla base delle ragioni teoriche che l'hanno guidata e che hanno portato alla costruzione delle sue rappresentazioni.

---

[110] Per una disamina degli elementi fondamentali del *theoretical text processing* cfr. J. S. PETÖFI, *Written, spoken and face-to-face communication. Some philosophical aspects of the investigation of natural language*, op. cit. Per quanto riguarda la tipologia delle interpretazioni qui tengo presente J. S. PETÖFI, *Die semiotische Textologie und due pragmatischen Aspekte der Kommunikation*, op. cit., pp. 77-78; J. S. PETÖFI, *La lingua come mezzo di comunicazione scritta: il testo*, in *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana 3 – La Testologia Semiotica e la comunicazione umana multimediale*, in «Quaderni di ricerca e didattica», XVII, a cura di J. S. Petöfi, L. Vitacolonna, 1996, Dipartimento di filosofia e Scienze Umane, Università di Macerata, pp. 66-107, pp. 91-92 e J. S. PETÖFI, *Scrittura e interpretazione*, op. cit., pp. 80-82.

Posso dire che l'interpretazione del tipo esplicativo-strutturale-descrittivo offre come risultato del *text processing* la rappresentazione statica del significato attribuito da un interprete a un testo. Si tratta, insomma, della forma più semplice di interpretazione che possa essere affrontata all'interno della teoria, ma è comunque quella «logicamente dominante»[111], sulla quale si basano tutte le altre. Per fornire, per esempio, un'interpretazione valutativo-strutturale-descrittiva si deve comunque partire dal significato assegnato mediante il processo interpretativo esplicativo, aggiungendo delle procedure interpretative che portano alla valutazione di tale significato all'interno di un sistema di valori di riferimento. E di questo passo, via via, fino alle forme più complesse di interpretazione, in cui a una valutazione del significato testuale si aggiunge una rappresentazione dello stesso processo interpretativo argomentata sulla base dei presupposti teorici che l'hanno guidata.

Per tentare di rendere applicabile questa tipologia interpretativa al quadro interdisciplinare della filologia, dovremmo innanzi tutto pensare al lavoro critico-testuale come a una forma specifica di *text processing* la quale produca come risultato un'edizione critica del testo interpretato. In secondo luogo, dovremmo attribuire alle discipline del quadro interdisciplinare della filologia delle specificità interpretative che ne caratterizzino l'approccio ai testi. Le discipline linguistiche del primo gruppo, ad esempio, produrrebbero interpretazioni di tipo esplicativo, mentre quelle storico-umanistiche del terzo produrrebbero delle interpretazioni valutative. Quelle del secondo gruppo, invece, lavorando sugli aspetti fisici del testo, sarebbero da considerare delle discipline non interpretative, che rivestono però un ruolo importante nella definizione di criteri interpretativi esplicativi utilizzati dal critico[112].

---

[111] J. S. PETÖFI, *Dal testo alla comunicazione multimediale. Dalla linguistica alla Testologia Semiotica della multimedialità*, in *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana 3 – La Testologia Semiotica e la comunicazione umana multimediale*, in «Quaderni di ricerca e didattica» XVII, a cura di J. S. Petöfi, L. Vitacolonna, 1996, Dipartimento di filosofia e Scienze Umane, Università di Macerata, pp. 51-65, cit. a p. 53.

[112] La Testologia semiotica, del resto, considera il cosiddetto *vehiculum textualis*, cioè l'aspetto fisico nel quale un testo si manifesta, come parte costituente del *text processing* (cfr. J. S. PETÖFI, *Constitution and Meaning: A Semiotic Text-Theoretical Approach*, in M. E. Conte, J. S. Petöfi, S. Emel (ed. by), *Text and Discourse Connectedness.* Proceedings of the Conference on Connexxity and Cohrence Jul, 16-21, 1984, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1984, pp. 507-42, cit. a p. 508).

Il lavoro di accertamento filologico che il critico compie su una data tradizione testuale verrebbe svolto sulla base di un approccio interpretativo esplicativo e valutativo allo stesso tempo. Infatti, nell'applicazione del metodo il critico si avvale sia di criteri interni, elaborati sulla base delle relazioni interdisciplinari che intrattiene con le discipline del primo e del secondo gruppo, sia di criteri esterni frutto del lavoro interpretativo-valutativo effettuato dalle discipline del terzo gruppo. Il critico, insomma, nel momento in cui interpreta i dati di una tradizione, produce delle elaborazioni testuali in cui l'aspetto esplicativo, relativo alla comprensione linguistica e materiale del testo, è fortemente correlato a quello valutativo, relativo al suo giudizio storico[113].

Il risultato della sua interpretazione verrebbe poi rappresentato primariamente nel testo ricostruito, il quale di per sé costituirebbe un'interpretazione esplicativo-strutturale-descrittiva, pur essendo il frutto di un'interpretazione esplicativo/valutativa effettuata sulla tradizione. L'apparato critico, invece, fornirebbe una parte dinamico-argomentativa dell'interpretazione, nella quale resta traccia del processo interpretativo e delle scelte critiche che hanno portato alla ricostruzione del testo. A differenza che nel testo ricostruito, nell'apparato critico resta traccia anche dell'interpretazione valutativa che ha guidato il critico nella fase di interpretazione della tradizione.

Un'edizione critica, quindi, risulterebbe essere una forma di rappresentazione dell'interpretazione complessa e stratificata, in cui a un'interpretazione esplicativo-strutturale-descrittiva (quella più semplice, secondo la tipologia di Petöfi) si accompagna una valutativo-dinamico-procedurale (quella più complessa), nella quale c'è traccia del processo che ha condotto alla prima. Ritorna qui, nel suo aspetto più propriamente ermeneutico, la circolarità epistemologica che caratterizza il quadro interdisciplinare della filologia. Da un lato, la critica testuale fornisce alle discipline storico-umanistiche dati interpretativi esplicativi, sui quali esse svolgeranno un

[113] Quanto dico risulterebbe in linea con la distinzione fra comprensione e giudizio proposta da Boechk nella sua tipologia interpretativa di stampo ermeneutico. Cfr. A. BOECKH, *La filologia come scienza storica*, op. cit., pp. 117-209 e 211-99 e vedi *supra*.

lavoro interpretativo di tipo valutativo. Dall'altro, essa utilizza nella costruzione delle sue interpretazioni esplicative i risultati interpretativi valutativi offerti da quelle stesse discipline.

Una tale tentativo di esplicitare una tipologia interpretativa filologica potrebbe aiutare a far chiarezza nella complessa questione ermeneutica implicata nei processi testuali filologici. Questi risultano fortemente caratterizzati da una circolarità che non può essere ignorata. Essa va resa esplicita e considerata come sua componente epistemologica essenziale e caratterizzante[114], affinché si voglia giungere a una qualche definizione condivisa di filologia che ne contempli gli aspetti teorici rilevanti e che sappia misurarsi con la contemporaneità.

Conclusioni

L'intento principale di questo scritto era proporre degli spunti di riflessione sulla filologia che contribuissero in qualche misura a restituirne una visione teorica chiara ed esplicita. Partendo dal *distinguo* fondamentale tra una filologia *stricto* ed una *lato sensu*, ho proposto di affrontare separatamente quelli che sembravano due aspetti di una sola questione. Ho tentato di dimostrare come la filologia intesa in senso stretto non sia altro che la critica testuale, disciplina dotata di una metodologia ben definita e di chiari contorni teorici. Ho analizzato le tappe fondamentali della storia di tale disciplina *sub speciae theoriae*, tentando di far emergere tutto il suo portato teorico ed epistemologico. Ho poi proposto di affrontare la questione della filologia intesa in senso lato come un problema relativo al quadro interdisciplinare della critica testuale. Ho tentato una tipologia di relazioni disciplinari della critica

[114] L'epistemologia contemporanea, del resto, da diversi decenni ci ha abituati a ripensare la stessa questione del soggetto conoscente e dell'oggetto conosciuto in altri termini, meno meccanicisti e più dinamici. Da un lato, la stessa ermeneutica di Gadamer ci invita a pensare alla circolarità ermeneutica non come a un circolo vizioso che invalida l'interpretazione, ma come a un fluire continuo tra soggetto e testo nel quale si nasconde una conoscenza originaria profonda. Dall'altro, le scoperte della fisica quantistica hanno dimostrato quanto la distinzione tra osservatore e evento osservato sia labile e poco rispondente a una realtà ultima in cui la coscienza umana gioca un ruolo inaspettato rispetto alla creazione stessa degli eventi osservati. Per il dibattito italiano sul tema specifico della meccanica quantistica, cfr. *Dove va la scienza. La questione del realismo*, a cura di F. Selleri, V. Tonini, Bari, Dedalo, 1990.

testuale per ricostruirne un quadro sufficientemente ampio ed esplicito. Per fare ciò ho preso a modello il quadro interdisciplinare della Testologia semiotica, ritenendo che il modello integrato di tale disciplina possa fornire utili ragguagli sulla possibilità che la filologia ha di dotarsi di un quadro teorico di riferimento esplicito e fondato, ponendosi come *Interdisziplin* che si occupa di aspetti specifici della testualità in ottica diacronica. Ho tentato poi di mettere in relazione il quadro interdisciplinare della filologia con una tipologia interpretativa che mettesse in luce alcune questioni ermeneutiche fondamentali e caratterizzanti lo specifico lavoro filologico sui testi.

Il motivo che mi ha spinto a scrivere questo articolo è legato da una parte ai miei interessi di studio, da un'altra a un'urgenza che mi sembra si faccia sentire in ambito filologico. I cambiamenti epistemologici della contemporaneità hanno relegato le discipline umanistiche ai margini del nostro orizzonte conoscitivo. Questo, se da un lato sembra allargarsi a dismisura grazie all'utilizzo delle nuove tecnologie e della loro applicazione all'ambito della comunicazione, dall'altro risulta sempre più frammentato e frammentario. Il post-moderno, per quanto ne accettiamo o meno la definizione, ha decretato la fine delle grandi narrazioni, e con esse rischia di scomparire anche quell'approccio filologico e critico che teneva legata la nostra conoscenza di moderni a quella degli antichi e che tentava di fare della nostra cultura, appunto, un unico grande racconto. Certamente non è questo il luogo in cui poter dibattere su quali siano gli effettivi rischi legati alla formazione di una cultura svincolata da qualsiasi filologismo. Sicuramente posso dire che la massiccia circolazione delle informazioni attraverso i nuovi mezzi di comunicazione rischia di obliterare completamente il fondamentale problema delle fonti e dell'accertamento filologico. Si avverte, insomma, il rischio che nella contemporaneità non ci sia spazio per una critica ragionata delle informazioni che riceviamo, e che queste ci investano senza che abbiamo effettivamente il tempo e il metodo di discernere fra di esse quelle attendibili e quello no.

La risposta a questo rischio, penso, debba essere cercata non in un attaccamento a una visione tradizionale di filologia, ma invece in un rinnovamento,

nel tentativo di fare di questo ambito di studi uno strumento utile a orientarci teoricamente e praticamente nel contorto mondo dell'episteme contemporanea. Il rinnovamento della filologia potrà venire solo a patto che i filologi si rendano conto della posizione che la loro disciplina riveste all'interno di un quadro complesso in cui le cosiddette scienze umane stanno continuamente mutando i loro confini. Il bagaglio di conoscenze teoriche veicolato dalle scienze cognitive dovrebbe essere, ormai, alla portata di qualunque filologo e potrebbe essere utile al critico testuale. La stessa linguistica testuale e gli studi sul NLP (*Natural Language Processing*) forniscono il quadro di riferimento ideale per chi, come il filologo, si occupa di aspetti specifici della testualità. Queste e altre discipline possono aiutare il filologo a ricollocare la propria attività all'interno di un quadro interdisciplinare più generale, che sia in grado di affrontare con strumenti nuovi le difficili sfide che la contemporaneità gli pone.

Salvatore Alessandro Scibetta

Bibliografia

M. BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938;

J. BÉDIER, *Le 'Lai de l'Ombre' par Jean Renart*, Paris, Firmin-Didot, 1913;

J. BÉDIER, *La tradition manuscrite du 'Lai de l'Ombre': Réflecxions sur l'art d'éditer les anciens textes*, in «Romania», LIV, 1928, pp. 161-96, 321-56;

V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Per una* recensio *allargata ed altre osservazioni*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto.* Atti del Convegno, Roma, 25-27 maggio 1995 CISAM (Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo), Spoleto, CISAM, 1998, pp. 533-41;

M. BÉVENOT, *The tradition of manuscripts. A study in the trasmission of St. Cyprian's treatises*, Oxford, Clarendon Press, 1961;

A. BOECKH, *La filologia come scienza storica*, a cura di A. Garzya, Napoli, Guida editori, 1987;

P. CANETTIERI, V. LORETO, M. ROVETTA, G. SANTINI, *Philology and Information Theory*, in «Cognitive philology», 1, 2008;

G. CAVALLO, *Caratteri materiali e storia della tradizione*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto.* Atti del Convegno, Roma, 25-27 maggio 1995 CISAM, op. cit., pp. 389-97;

G. CHIARINI, *Inquietudine metodologica e sperimentalismo operativo dell'ecdotica romanza alla fine del ventesimo secolo*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto.* Atti del Convegno, Roma, 25-27 maggio 1995 CISAM, op. cit., pp. 523-31;

A. C. CLARK, *The Descent of Manuscripts*, Oxford 1918;

G. CONTINI, *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1986;

A. C. CURTIUS, *The descent of manuscripts*, Oxford, Clarendon Press, 1918;

V. FERA, S. RIZZO, *La filologia umanistica tra filologia classica e filologia romanza*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto.* Atti del Convegno, Roma 25-27 maggio 1995 CISAM, op. cit., pp. 33-65;

D. FIORMONTE, *Scrittura, filologia e varianti digitali*, in «Rivista di filologia cognitiva», 2003;

H. FRÄNKEL, *Testo critico e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1983;

H. G. GADAMER, *Verità e Metodo*, trad. it. e cura di R. Dottori, Milano, Bompiani, 1996;

B. GENTILI, *L'arte della filologia*, in *La critica testuale greco-latina, oggi. Metodi e problemi*. Atti del convegno Internazionale (Napoli, 29-31 ottobre 1979), a cura di Enrico Flores, Napoli, Edizioni dell'Ateneo, 1980;

C. GIARRATANO, *La critica del testo*, in *Introduzione allo studio della cultura classica*, Milano, Marzorati, 1973;

M. GIUFFRÈ, *Demosthenes and the Greek Oral Culture in the framework of Semiotic Textology. An application of János Sándor Petőfi's theory to Classical Greek Literature in Giuffrè Mauro*, edit. by «Studies in Semiotic Textology in Honour of János S. Petőfi. Sprachtheorie und germanistiche Linguistik» Supplement 1, 2011;

M. GIUFFRÈ, S. A. SCIBETTA, *Textology as the 'Grundlagenwissenschaft' for Philology, Sàndor Petőfi's scientific inheritance*, in «Sprachtheorie und germanistiche Linguistik» (Nodus Publikationen), 2014, 24, 2, pp. 183-210;

D. C. GREETHAM, *Textual Scholarship: An Introduction*, London, Routledge, 1994;

B. B. GRENFELL, *The value of papyri for textual criticism of extant Greeck authors*, in «The Journal of Hellenic Studies», 39, 1919, pp. 16-37;

A. GRÉSILLON, *Elements de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, P.U.F., 1994;

B. A. van GRONINGEN, *Traité d'histoire et de critique des textes*, Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1963;

L. HAY, *Le texte n'existe pas. Réflexions sur la critique génétique*, in «Poétique», 62, 1985, pp. 147-58;

E. J. KENNEY, *Testo e metodo: aspetti dell'edizione dei classici latini e greci nell'età del libro a stampa*, ed. italiana riv., a cura di Aldo Lunelli, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 1995;

J. KRAMER, B. KRAMER, *La Filologia classica*, Bologna, Zanichelli, 1979;

O. KRESTEN, *Andreas Darmarios und die Handschriftliche Ueberlieferung des pseudo-Juilios Polydeukes*, in «Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik», XVIII, 1969, pp. 137-65, 153-55;

M. LA MATINA, *Il testo antico*, Palermo, L'Epos, 1994;

J. LOCKHART, *Background and Course of the New Philology*, in J. LOCKHART, L. SOUSA, S. WOOD, *Sources and methods for the study of postconquest mesoamerican ethnohistory*, Wired Humanities Project, Eugene, Oregon, University of Oregon, 2007, pp. 1-24;

P. MAAS, *Critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1972;

G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1952;

J. S. PETŐFI, *Written, spoken and face-to-face communication. Some philosophical aspects of the investigation of natural language*, in H.-J. Eikmeyer, W. Heydrich, & J. S. Petöfi, (eds.), *Some aspects of formal foundations in text semantics (= Materialien des Universitätsschwerpunktes Mathematisierung der Einzelwissenschaften, Heft XXVI)*, Bielefeld, Universität, 1980, pp. 43-71;

ID., *Representation Languages and their Function in Text Interpretation*, in H.-J. Eikmeyer, W. Heydrich, & J. S. Petöfi (eds.), *Some aspects of formal foundations in text semantics (= Materialien des Universitätsschwerpunktes Mathematisierung der Einzelwissenschaften, Heft XXVI)*, Bielefeld, Universität, 1980, pp. 73-131;

ID., *Constitution and Meaning: A Semiotic Text-Theoretical Approach*, in M. E. Conte, J. S. Petöfi, S. Emel (ed. by), *Text and Discourse Connectedness.* Proceedings of the Conference on Connexxity and Cohrence Jul, 16-21, 1984, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1984, pp. 507-42;

ID., *Die semiotische Textologie und due pragmatischen Aspekte der Kommunikation*, in A. Kertesz (hg.von), *Sprache als Kognition. Sprache als Interaktion. Studien zum Grammatik-Pragmatik-Verhältnis*, Frankfurt am Main, Berlin, Peter Lang, 1995;

ID., *Dal testo alla comunicazione multimediale. Dalla linguistica alla Testologia Semiotica della multimedialità*, in *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana 3 – La Testologia Semiotica e la comunicazione umana multimediale*, in «Quaderni di ricerca e didattica» XVII, a cura di J. S. Petöfi, L. Vitacolonna, 1996, Dipartimento di filosofia e Scienze Umane, Università di Macerata, pp. 51-65;

ID., *La lingua come mezzo di comunicazione scritta: il testo*, in *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana 3 – La Testologia Semiotica e la comunicazione umana multimediale*, in «Quaderni di ricerca e didattica» XVII, a cura di J. S. Petöfi, L. Vitacolonna, 1996, Dipartimento di filosofia e Scienze Umane, Università di Macerata, pp. 66-107;

ID., *Scrittura e interpretazione*, Roma, Carocci editore, 2004;

G. PICONE, *L'antichità dopo la modernità*, a cura di G. Picone, Palermo, Palumbo, 1999;

R. PFEIFFER, *History of Classical Scholarschip. From the Beginning to the Hellenistic Age*, Oxford, Clarendon Press, 1968;

S. POLLOCK, *Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World*, in «Critical Inquiry», 35, Summer 2009, The University of Chicago, pp. 931-61;

Dom H. QUENTIN, *Mémoire sur l'étabilissement du texte de la Vulgate*, Roma-Parigi, Desclée, 1922;

ID., *Essais de critique textuelle (ecdotique)*, Parigi, Picard, 1926;

E. SCHWARZ, *Eusebius Werke II: Die Kirchengeschichte. 3. Teil: Einleitungen, Übersichten und Register*, Leipzig 1909;

Dove va la scienza. La questione del realismo, a cura di F. Selleri, V. Tonini, Bari, Dedalo, 1990;

A. STUSSI, *Introduzione agli studi di filologia romanza*, Bologna, Il Mulino, 1996;

G. TAVANI, *L'apporto dell'edizione di testi moderni alla pratica ecdotica, ovvero: l'apporto della pratica ecdotica all'edizione di testi moderni*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto.* Atti del Convegno, Roma, 25-27 maggio 1995 CISAM, op. cit., pp. 545-54;

S. TIMPANARO, *Brevi parole introduttive*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto.* Atti del Convegno, Roma, 25-27 maggio 1995 CISAM, op. cit.;

A. VARVARO, *Problemi attuali della critica del testo in filologia romanza*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto.* Atti del Convegno, Roma, 25-27 maggio 1995 CISAM, op. cit., pp. 11-26;

M. WEST, *Critica del testo e tecnica dell'edizione*, Palermo, L'Epos, 1991;

F. A. WOLF, *Esposizione della Scienza dell'antichità*, a cura di S. Cerasuolo, Napoli, Bibliopolis, 1999.

Filigrane petrarchesche nel Libro delle rime *di Franco Sacchetti*

Premessa

La storia di quel singolare "anticanzoniere" che è il *Libro delle rime*, raccolta di testi in versi (ma non solo) consegnata al ms. Laurenziano Ashburnham 574, si colloca in quella particolarissima e complessa storia della ricezione tre-quattrocentesca di Petrarca che ha nella stessa attività di copia un gesto di valorizzazione del modello, di consacrazione dell'*auctoritas*. L'esegesi del Petrarca volgare, iniziata già dopo la morte dell'autore nel 1374-75 ad opera di Luigi Marsili (monaco agostiniano che all'erotologia preferisce la poesia politica di *Italia mia* e *O aspectata in ciel*)[1], quando dunque Sacchetti non aveva ancora iniziato a riversare i propri testi in quel curioso manufatto[2] a metà tra la «copia in bella» e l'«esemplare di servizio»[3], è a quest'altezza cronologica un'esegesi prevalentemente "poetica", fatta di biografie ma anche di omaggi in versi[4], spesso estesi alle altre due "corone".

---

[1] Su Marsili si veda G. BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale del Canzoniere*, Padova, Antenore, 1990, pp. 1-57.

[2] L'analisi ravvicinata del Laurenziano Ashburnham 574 ha permesso di rivedere la vecchia «ipotesi vulgata [risalente a Ettore Li Gotti] che vuole la raccolta essersi formata lentamente, per progressivi acquisti, a partire dal 1363, quando lo scrittore, già provetto, avrebbe deciso di raccogliere nelle prime carte del manoscritto la sua produzione giovanile riordinata secondo un prevalente criterio cronologico, per poi continuare a trascrivere in esso» la rimanente produzione lirica (L. BATTAGLIA RICCI, *Tempi e modi di composizione del 'Libro delle rime' di Franco Sacchetti*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno, 1984, poi in EAD., *Palazzo Vecchio e dintorni*, Roma, Salerno, 1990, pp. 109-37; citazione dalle pp. 109-10).

[3] Si veda L. BATTAGLIA RICCI, *Comporre il libro, comporre il testo. Note sull'autografo di Franco Sacchetti*, in «Italianistica», XXI, 2-3, 1992, p. 598. La studiosa sostiene che la composizione di questo «libro-contenitore» dipende strettamente «dalla composizione del testo, così che la strategia compositiva del testo impone locali, calcolati incrementi del libro, mentre la conformazione del libro può talvolta addirittura impedire e/o frenare il progressivo articolarsi e svilupparsi del testo» (*ibidem*). Per una descrizione esaustiva del manoscritto cfr. EAD., *Tempi e modi di composizione del 'Libro delle rime' di Franco Sacchetti*, op. cit. La stessa Battaglia Ricci ha discusso i limiti dell'edizione Ageno del *Libro delle rime* (Firenze-Perth, Olschki-University of Western Australia Press, 1990) nel saggio *Autografi «antichi» ed edizioni moderne. Il caso Sacchetti*, in «Filologia e critica», XX, 1995, pp. 386-457.

[4] Paola Vecchi Galli ricorda un capitolo in terzine di Zenone Zenoni, composto a Padova nel 1374 e intitolato *La Pietosa fonte*, «ad laudem domini Francischi Petrarchae» (*Petrarca fra Tre e Quattrocento*, in

Non va forse dimenticato il fatto che la sezione poetica del manoscritto sacchettiano era stata stampata, a dispetto della nota - non autografa - indicante il titolo (posto a c. 2*r*, prima dell'indice), da Salomone Morpurgo (nell'edizione diplomatica preparata per Zanichelli, poi sconfessata e ritirata dallo studioso dalmata) con il titolo *Il Canzoniere*[5]. Ciò potrebbe suggerire una filiazione dal modello dei *Rerum vulgarium fragmenta*, il cui autore, all'interno del *Libro delle rime*, costituisce una presenza esplicita, assieme a quella di Boccaccio e Dante. Tuttavia, il *pattern* stilistico-formale, e per certi versi strutturale, del *Canzoniere* petrarchesco agisce in modo profondo e sottilmente occultato nel *corpus* poetico sacchettiano. Ed è proprio alla ricerca dei "segnali" (strutturali, lessicali e semantici) petrarcheschi, disseminati nel *Libro delle rime* assieme a puntuali rievocazioni del profilo umano e intellettuale dell'aretino, che è volta l'indagine delle pagine seguenti.

Libro o canzoniere?

È stato sottolineato come la prima parte dell'autografo laurenziano (fino alla c. 36), sia per la *mise en page* dei testi (caratterizzata da un'accurata decorazione) sia per la varietà metrica e tematica (sonetti, ballate, madrigali, cacce, sonetti di corrispondenza, poesie di argomento storico-politico) sia per la minore preoccupazione nella seriazione cronologica sia ancora per la ridotta presenza di quei corredi paratestuali che si infittiscono nella seconda parte (in cui si trovano non solo lettere intervallate ai versi, ma anche lunghe didascalie introduttive ai componimenti), presenti i caratteri di un libro di poesia che solo molto cautamente può configurarsi come «canzoniere» nel senso petrarchesco[6].

Storia della letteratura italiana, dir. da E. Malato, vol. I., *La critica letteraria dal Due al Novecento*, a cura di P. Orvieto, Roma, Salerno, 2003, pp. 161-89; citazione a p. 164).

[5] Sulla vicenda di questa edizione (*Il Canzoniere di Franco Sacchetti secondo il codice autografo*, Bologna, Zanichelli, 1895) si veda A. STUSSI, *Tormenti di un filologo*, in ID., *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 97-112.

[6] L. BATTAGLIA RICCI, *Comporre il libro, comporre il* testo, op. cit., pp. 598-99 e 602.

La coesistenza, nelle prime settanta carte dell'ashburnhamiano, di testi in versi frammisti alle lettere, può per certi versi far pensare al "ritratto" di Guittone disegnato nel canzoniere Laurenziano Redi 9 (che si struttura, dopo la sezione epistolare, in un ordinamento chiastico o circolare: canzoni morali post-conversione; canzoni amorose giovanili/ sonetti amorosi giovanili; sonetti morali post conversione),[7] ma senza l'*intentio* esemplaristica sottesa (pur nell'attuale riserva sulla matrice autoriale originaria di un simile ordinamento) alla costruzione di quel grande collettore[8]. Anzi, il continuo intervento di Sacchetti sui testi trascritti, teso progressivamente a esplicitare nella seconda parte del suo *open book* (attraverso le didascalie e le lettere) l'occasione compositiva o le ragioni ideali della scrittura (valga per tutti la corona dei dodici sonetti sulla pace, vergati unitariamente sulla c. 62*r* e *v*, seguita a c. 63*r* dall'epistola di accompagnamento ad Astore da Faenza, cui succede nella stessa carta il sonetto *Pace non truovo et non ò da far guerra*), fa sì che si passi da una raccolta più "tradizionale" (se ci riferiamo ai numerosi testi per musica e alla complessiva predominanza del tema amoroso), consegnata alla prima sezione (dove sono concentrati peraltro tutti i testi dedicati a Petrarca), a quello che è stato definito (ma con una forzatura terminologica evidente) «un canzoniere più inclusivo e autobiografico»[9].

Certo, la prassi compositiva sacchettiana, per il continuo ritorno su carte corrette o "saturate", per la presenza di spazi vuoti destinati ad altre poesie mai trascritte (di cui si conserva spesso il solo nome del mittente e/o del destinatario) e per interventi di revisione puntuale (molti dei quali richiesti da errori di copia o da un

---

[7] Si rinvia agli studi di L. LEONARDI, tra cui il saggio *Guittone nel Laurenziano. Struttura del canzoniere e tradizione testuale*, in *La filologia romanza e i codici* (Atti del Convegno di Messina, 19-22 dicembre 1991), a cura di S. Guida e F. Latella, Messina, Sicania, 1993, pp. 443-80 (poi, in redazione ampliata, con il titolo *Il canzoniere laurenziano. Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*. IV. *Studi critici*, a cura di L. Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 155-214.

[8] Ha opportunamente osservato Leonardi che quel *corpus* «viene a coincidere con il momento di massimo sviluppo del concetto di *Liederbuch*, e insieme con il momento di prima elaborazione di quella che sarà la forma 'canzoniere'» (*Il canzoniere laurenziano. Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, op. cit., pp. 158-59).

[9] L. BATTAGLIA RICCI, *Tempi e modi di composizione del 'Libro delle rime' di Franco Sacchetti*, op. cit., p. 137.

riequilibro dell'impaginazione metrica), può rammentare la complessa costruzione del "libro" petrarchesco, anche per una (forse implicita) volontà di bipartizione, che nel Laur. Ashburnham è affidata alla lunga serie dei capitoli, vergati in colonna su carte in origine non utilizzate e poi parzialmente riempite tra il 1396 e il 1399. Tuttavia, la sussistenza di carte bianche e di altre probabilmente incomplete (in cui viene riempita, ad esempio, una sola colonna) rivela l'intenzione di una vasta narrazione storica che l'autore non riuscì a ultimare, e fa quindi pensare a un progetto incompiuto.

In ogni caso, a differenza di Petrarca, che lascia volontariamente, fino alla fine del proprio canzoniere, dei fogli bianchi da destinare a un eventuale accrescimento della prima parte (sono i *bona spatia* di cui egli parla nella nota lettera a Pandolfo Malatesta, che accompagna l'invio della cosiddetta forma Laurenziana [Laur. XLI.17]), Sacchetti sembra preoccupato di riempire gli intervalli del proprio libro con una narrazione genealogica che sembra, al lettore odierno, un'estensione forse un po' forzata di quella proiezione di sé sulla storia pubblica che caratterizza la seconda parte del *Libro delle rime*.

Se si deve prestare fede al titolo di questa raccolta, e quindi al valore semantico di *libro*, va detto come esso sia inquadrabile in una volontà di organizzazione testuale solo per certi aspetti sovrapponibile all'idea di canzoniere, ossia «un ordinamento "di secondo grado", in cui sia palese cioè la riflessione del poeta e la volontà di ricomporla secondo un nuovo senso […] e ottenuto attraverso una ricollocazione diegeticamente riorientata, non necessariamente rispettosa dell'ordine cronologico»[10]. Petrarca non chiama mai *libro*, neppure all'interno del testo (dove mancano anche sinonimi come *volume*), i *Rerum vulgarium fragmenta*, a differenza delle opere latine come i *Rerum familiarium libri*, i *Senilium rerum libri*, i *Rerum memorandarum libri* e il *Secretum* (definito *libellus*). Ma la denominazione di libro per le poesie volgari è nella forma Chigi (Chigiano L. V. 176), dove la sezione petrarchesca riporta nella

[10] R. ANTONELLI, *Perché un Libro(-Canzoniere)*, in *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei* Rerum vulgarium fragmenta, a cura di G. Desideri, A. Landolfi, S. Marinetti, in «Critica del testo», VI, 1, 2003, pp. 49-65 (cit. da p. 50).

lunga rubrica il titolo di *Fragmentorum liber*, come pure in un altro manoscritto anteriore al 1383, il John Rylands Library I[11]. Non è da escludere che Sacchetti fosse a conoscenza dell'autografo boccacciano; va, però, detto che in un caso egli definisce la propria raccolta «libro» in un sonetto inviato a Giovanni Colonna (CCXCIX), importante (come si vedrà più avanti) per la caratterizzazione del suo stile compositivo.

Presenze dei Fragmenta *nel* Libro delle rime

Prendendo in considerazione i testi sacchettiani forniti, come nel *Canzoniere*, di elementi di cronologia interna, si vede come essi non siano affatto disposti, nella successione delle carte, secondo un ordine diacronico[12], in un libro che pur inizia petrarchescamente con un omaggio alla «somma […] biltà»[13], il cui viso e «l'aureate chiome sciolte» (I, vv. 1 e 9) sono fonte di luce agli occhi dell'uomo. È interessante notare come il *topos* dei «capei […] sparsi» ritorni in una prima redazione del sonetto XLI, avente a tema la (con)fusione donna-sole (qui identificato, come altrove in Sacchetti, con Fetonte), che recava alla fine quattro versi cancellati: «Con aureate chiome penetrava/ già nel mio cor, sì come stella in fonte,/ quando conobbi lei donna, che sciolta/ non ha mia vita poi che l'ebbe tolta». Questa la terzina che sostituisce il testo rifiutato: «Donna la scorsi, alor ch'io più mirava,/ e venti volte aver vòlto Fetonte,/ che ma' da lei mia vita non fu sciolta». All'eliminazione del sintagma «aureate chiome», già presente nella canzone d'apertura, si accompagna la *mise en relief* del tempo dell'innamoramento, con la paronomasia dantesca «volte…vòlto», ripresa anche nel sonetto CLXIV: «Apresso il sol, ch'è venti volte vòlto/ su per li

[11] La segnalazione si deve a N. CANNATA, *La percezione del* Canzoniere *come opera unitaria fino al Cinquecento*, in *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei* Rerum vulgarium fragmenta, op. cit., pp. 155-76 (cfr. p. 164).
[12] L. BATTAGLIA RICCI, *Comporre il libro, comporre il* testo, op. cit., p. 600 e nota 4.
[13] Tutte le citazioni dal *Libro delle rime* sono tratte da F. SACCHETTI, *Il libro delle rime con le lettere. La Battaglia delle belle donne*, a cura di D. Puccini, Torino, UTET, 2007, alla cui nota al testo (pp. 37-46) si rinvia per la ricostruzione della tradizione editoriale. Il riferimento ai testi è dato dal numero romano progressivo dei componimenti, senza indicazione di pagina. Con il corsivo sono state contrassegnate le vocali che appaiono con un punto sottoscritto.

segni il suo veloce corso,/ […],/ ch'Amor mi prese, ed ancor non m'ha sciolto» (vv. 1-4), e anche in un testo che appartiene alla "seconda" parte del libro: «Quando rimembro che il sole ha vòlto/ già volte sei con venti ne' suoi segni,/ ch'Amor vèr me dispuose i suoi ingegni/ nel duro nodo ch'ancor non m'ha sciolto» (CCIX, vv. 1-4)[14]. Il sonetto si chiude proprio nel nome dell'autore dei *Fragmenta*: «E quand'io penso al mio Signor Petrarca,/ quel ch'acquistò in Laura pe' suo' versi,/ misero, i' scrivo in ghiaccio, e 'l tempo varca» (vv. 12-14). Sacchetti, descrivendo il «duro nodo» che lo avvolge da ventisei anni, rimpiange il tempo perduto nel tessere le lodi dell'amata, che gli ha fruttato solo gli «alteri sdegni» di lei. Il paragone con le sofferenze provate da Petrarca, amante non ricambiato nonostante i suoi versi di lode[15], lo fa sentire come uno che scrive «in ghiaccio», mentre il tempo trascorre inesorabilmente.

Il sonetto seguente (CCX), vergato nella stessa carta, è anch'esso un testo di commemorazione del «primo giorno» in cui il poeta "vide" «quella a cui sempre ritorn*a*/ con tutti i sensi» (CCX, vv. 3-4). La memoria scaturisce dalla visione dell'«arco celeste», derivante da *Rvf* CXLIV, v. 3[16]: i colori della veste, ossia lo zaffiro, il rubino, gli smeraldi che attorniano gli «aurei cavelli» diventano allo sguardo retrospettivo («I' non m'accorsi di quel ch'or m'accorgo»: v. 9) rispettivamente il cielo («emispereo velo»), il fuoco d'amore («l'ardente foco»), l'erba e la paglia («la stipa») in cui si alimentano i pensieri del poeta[17].

Inscritto anch'esso in un sistema di "segni" petrarcheschi è il madrigale XCVIII: «Passato ha 'l sol tutti i celesti segni/ già l'undecima volta,/ che nel tempo ov'i' son, voi, donna, amai;/ e qui mi trovo, amando più che mai» (vv. 1-4), con rimando ovviamente a *Rvf* LXII[18]: «Or volge Signor mio, l'undecimo anno/ Ch'i' fui

---

[14] Cfr. anche il sonetto LXXXIX: «ma non mi lascia il nodo che m'avolse/ già è vent'anni, e mai non mi disciolse» (vv. 15-16) e (senza indizi temporali) la ballata CLXVII: «Poi ch'Amor vuole, tempo non è né fia/ né fu già mai, che io disciolto sia» (vv. 1-2).

[15] Questa immagine dell'amante poeta non corrisposto si trova anche nella novella CXI: «Un altro, e io scrittori sono di quelli, che facendo prima mille madriali e ballate non acquisteremo un saluto» (F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di D. Puccini, Torino, UTET, 2004, p. 311).

[16] ID., *Il Libro delle rime*, op. cit., nota p. 390.

[17] I versi dell'ultima terzina: «smeraldi l'erba ov'io i pensier porgo,/ la stipa i be' cavelli; e 'n questo telo/ sempre arderò, ch'io viva assai o poco» sostituiscono i seguenti: «La stipa i bei cavelli dov'io scorgo/ ch'arder dovea sotto il primo celo/ infin ch'io viverò assai o poco».

[18] Per i luoghi citati dal *Canzoniere* si farà riferimento a F. PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*.

sommesso al dispietato giogo»[19]. Debitore delle disseminazioni metonimiche del *Canzoniere* è anche il particolare dei «lucenti capelli […] sparti» raccolti «su la vaga fronte» (vv. 5-6).

Il caso più eloquente di una volontà di scansione interna, o meglio di bipartizione di questo composito "contenitore" poetico, è quello di due sonetti, vergati entrambi sulla parte inferiore di c. 36*r* (CXCV e CXCVI), di cui il secondo cronologicamente posteriore e tuttavia collocato prima. La ragione, secondo la Battaglia Ricci, va ricercata nel fatto che il primo testo narra l'evento drammatico, mentre il secondo, collocato simbolicamente in aprile, «è concepito come un lamento funebre: e l'attenzione è spostata sugli effetti che quell'evento ha provocato in chi scrive»[20]. Per l'unica volta è chiamato in causa il *nomen omen* della donna: «Felice fui quanto Felice in vita/ con meco fu» (vv. 1-2)[21]. La poesia si chiude su un'antitesi tipicamente petrarchesca: «il mal mi sprona, e 'l ben m'è interdetto» (v. 13).

A riprova dell'importanza di questi testi di "cesura" si può notare come essi siano presenti, seguiti dal sonetto *Arco celeste*, nel codice Laur. Plut. XLI.26, la cui esigua ma significativa sezione dedicata a Sacchetti contiene anche le canzoni-epitaffio dedicate a Boccaccio e Petrarca (CLXXIII e CLXXXI).

Quasi superfluo ricordare l'utilizzo di *Rvf* LXI nella canzone XLIV, dedicata alla moglie per la nascita del primo figlio, dove l'*incipit* petrarchesco costituisce il *refrain* di ogni strofa (ripetuto all'interno di essa per quattro volte a intervalli regolari) e nel congedo suggerisce la formula di benedizione rivolta alla canzone medesima, con una più accentuata ripresa anche ritmica dell'ipotesto, da cui sono mutuate le parole-rima dei primi due versi[22]:

Sia benedetto, mia canzon, quel anno,

Edizione critica di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2008.

[19] F. SACCHETTI, *Il Libro delle rime*, op. cit., nota p. 179.

[20] L. BATTAGLIA RICCI, *Comporre il libro, comporre il testo*, op. cit., p. 607.

[21] Si veda anche l'ottava 53 del cantare I della *Battaglia delle belle donne*: «Ben è felice più ch'altra filice/ per ogn'altra virtù e per bellezza» (F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, op. cit., p. 627).

[22] Come aveva già notato V. PERNICONE, *Fra rime e novelle del Sacchetti*, Firenze, Sansoni, 1940, p. 102.

mese, semana, dì, ora e punto
ch'a questa donna conterai tuo' versi,
ne' qual, io spero, s' tu arai ben detto,
forse tuo dir da lei fia benedetto.

Fortemente petrarchesca nella tensione retrospettiva è la «canzone distesa» LIV, già a partire dall'*incipit*: «Quanto più penso al tempo mio passato» (che può ricordare per analogia *Rvf* CCXCVIII, v. 1: «Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni») ma anche per alcuni attacchi di strofe: «Passata è già la mia giovine vita/ con tanto mal che, quando essa ricordo,/ d'ira tutto mi mordo»; «Adunque, Amor, se la mia giovinezza/ m'hai fatta con martir sempre nimica,/ qual fia stagion amica/ di me, per tempo ch'io già mai aspetti?» (vv. 14-16 e 27-30). Soprattutto nella quinta stanza si concentra una raffinata *contaminatio* di *Rvf* L[23] e LXXV[24]:

Tal è 'l mio viver, che ma' non vidde ora
di ben, né che a lui già lieta fosse.
Tu, da cui questo mosse,
il sai, ché, quanto il sai, tanto se' fero.
Perduto tempo, omè, chi mi ristora?
O chi mi rende le finite posse,
le qua' da te percosse
son state sì che mai sanar non spero?
Basso è venuto ogni mio senso altèro
e già risecca è la mia vita acerba,
tanto che vertù d'erba
né forza non mi può valer, né arte:
sì aspro bello sento in ogni parte.
(vv. 53-65)

Il ricordo del tempo dell'innamoramento occupa anche i sonetti di corrispondenza. Replicando a Bonuccio da Orbieto, che aveva lodato «gli onorati

[23] La canzone *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* è un archetipo particolarmente "produttivo" nella lirica sacchettiana: si pensi al madrigale CXVIII, dove il verso «e' buoi che tornan da' solcati colli» rimanda appunto a *Rvf* L, vv. 58-59: «veggio la sera i buoi tornare sciolti/ da le campagne e da' solcati colli».
[24] C. ZAMPESE, *Una scheda per Sacchetti*, in *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, a cura di C. Berra e P. Vecchi Galli, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 373-74.

detti» nati dalla «fruttuosa spiga» del suo interlocutore, e pertanto «vaghi, nobili e perfetti» (CCXXXVa, vv. 6 e 8), Sacchetti parla dei propri «anni giovenetti», in cui «amor» lo prese «dove ancor *l'*intriga», e afferma che, in quanto si trova «presso a la vecchiezza pinto», la sua anima «da' versi si svia,/ pensando a l'uscire del laberinto» (CCXXXVb, vv. 5-6 e 9-11). Qui il «laberinto» è quello esistenziale, accezione "assoluta" che in Petrarca è presente in CCXXIV, 4: «Un lungo error, in cieco laberinto», mentre nel sonetto di anniversario CCXI, al v. 14, esso connota la prigionia senza uscita dell'amore terreno: «Nel laberinto intrai, né veggio ond'esca».

Minor attenzione sembra aver prestato il lettore Sacchetti al dispiegamento metaforico-metonimico del lauro. Si pensi al madrigale LXXXV, dove il poeta vede «risplender […] una testa bionda» «tra verdi lauri» (vv. 2-3). A parte la ripresa di quest'ultimo sintagma, che ricorda l'*incipit* della sestina *Giovene donna sotto un verde lauro* e che il poeta ripete nelle canzoni composte in morte del Petrarca («che vide tanto sotto il verde lauro»; CLXXIII, v. 90) e del Boccaccio («Zanobi e 'l Petrarca, in quel tesauro/ ch'ebbon col verde lauro»; CLXXXI, vv. 40-41), spicca la celebrazione dell'immortalità della bellezza: «Dolce fu il giorno e vago fu il verde,/ ma più il viso, che stagion non perde» (LXXXV, vv. 7-8). Nella canzone delle metamorfosi Petrarca racconta il proprio essere divenuto un «lauro verde», «Che per fredda stagion foglia non perde» (XXIII, v. 40). E altra metamorfosi, sempre mutuata dalla canzone XXIII dei *Rvf*, è quella del madrigale LXXVI, nel cui finale si legge: «lasso, qual io rimasi! I' veggio l'orma/ che come Atteon muterò forma» (vv. 7-8). Qui il poeta si limita a preannunciare la propria probabile trasformazione in cervo, che in Petrarca è invece narrata nella sua manifestazione interiore ed esteriore (v. 141 e sgg.); tuttavia, sembra che la descrizione sacchettiana sia stata maggiormente influenzata dalla clausola del madrigale LII, *Non al suo amante più Diana piacque*: «Tal che mi fece or quand'egli arde 'l cielo/ Tutto tremar d'un amoroso gielo» (vv. 7-8). Peraltro Sacchetti non manca di riproporre nel madrigale XXIX il mito dafneo, legato a una «donna gentil» che gli induce «sospiri/ nel cor, che sempre in lei fermò

disiri» e che gli dona «dolcezza […] con martiri»: «Sveglia'mi, e'n doglia tal mio cor salìo,/ qual Febo drieto a Dampne alfin sentìo» (vv. 5-7 e 10-11).

Poco sfruttato strutturalmente, anche se lessicalmente presente, nel *Libro delle rime* è il sonetto proemiale dei *Rvf*. Nella ballata XCIII leggiamo: «I' son colui che mi conosco, lasso,/ ch'io pur vo con speranza a van disio» (vv. 3-4), dove alle «vane speranze» (sintagma che al singolare e come vocativo è esposto sia nell'*incipit* del madrigale XCVI, «Vana speranza, che mia vita festi/ sugetta a due amor», sia al v. 75 della canzone CLXIX: «Vana speranza, dove se' involta») sottentra un ancor più deciso «van disio». Il «veggio» petrarchesco sottolinea qui la consapevolezza che il «pensier folle» travalica la brevità e la caducità della vita: «seguendo te [ossia Amore], i' veggio ben ch'i' passo/ con pensier folle il corto viver mio». Il finale è nel segno (anch'esso petrarchesco) di una colpa della quale non ci si può liberare: «Così nel fallo sto, ma sento ch'io/ lasciar nol posso, e questo più mi dole» (vv. 7-8), versi che richiamano la clausola della prima strofe della «canzone distesa» IV: «ch'i' pur vo drieto al mal ch'io conosco,/ né morir posso, ed ognor piglio tòsco» (vv. 12-13).

Più volte nel suo libro di versi Sacchetti allude metalinguisticamente al proprio *modus scribendi*, espressione di un uomo «discolo e grosso» (come egli si autodefinisce nel proemio al *Trecentonovelle*)[25]. In uno dei sonetti di risposta a un Antonio piovano lettore di Dante il poeta contrappone i propri versi «grossi e rozzi» all'«alto stil» dell'esposizione del suo interlocutore (CCXVIIIb); e ancora, rivolgendosi a Giovanni Colonna (petrarchescamente nominato «Ferma colonna»), parla del «materiale ingegno/ de' grossi versi» e del proprio «rozzo dettato», paragonandosi a «un vil drappiero,/ che nuovi panni e grossi vender usa» (CCXCIX, vv. 5-6 e 10-11). Significativa è anche la lettera ad Astore da Faenza del 13 aprile 1397, che accompagna il ciclo dei sonetti per la pace, composti come «uomo grosso», per far sì che essi «apertamente siano intesi» e per evitare i fraintendimenti che potrebbero sorgere dagli «scritti sottili», «da molti chiosati e variamente contro a la

[25] Cfr. le osservazioni di Puccini sulle occorrenze di «grosso» e «discolo» nel *Libro delle rime* (*Introduzione* a F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, op. cit., pp. 9-10).

’ntenzione degli autori che li compuosono»[26]. Altrove, in un sonetto scritto (come recita la didascalia) «contro a uno che voleva che sue rime, filosofiche e sottili, fossono intonate, e le sue noiava», Sacchetti contrappone la «cosa sottile», ossia l’«alta matera, a ’ntender cruda» della poesia “impegnata” alla leggerezza degli «amorosi versi», che sono sempre serviti dall’accompagnamento musicale (CLVIII, vv. 12-14).

È noto come uno degli elementi del prestigio storico-letterario e culturale dell’autografo sacchettiano sia l’indicazione di coloro che provvedevano a “intonare” i testi (in due casi è il poeta stesso l’esecutore musicale dei propri versi)[27]. In un altro sonetto l’autore si riferisce esplicitamente al fatto che le sue rime d’amore venivano approntate per essere eseguite: «e altre rime, ove mia mente corre,/ d’amor, non son venute a quella via,/ là dove il canto ancor l’avrà a comporre» (CLXXXIIb, vv. 9-11). Con un voluto *understatement*, egli parla della propria poesia come di un insieme di «parole vane», sottolineando come esse siano «di vario sapore/ ed al ben ed al mal d’altrui tostane» (vv. 2 e 5-6). Sembra di scorgere un’eco, volutamente rimodulata nella semantica sacchettiana, del «vario stile» petrarchesco, riferito «sia alla molteplicità e varietà degli ipotesti, per di più latini e volgari, sia allo stile lirico»[28] (in Sacchetti l’aggettivo «vario» è *hapax*). Non si tratta di parole da sbandire ai quattro venti, tanto più che il poeta prega un certo Simone «che le tenesse piane,/ perché non tinga alcuno il loro colore» (vv. 7-8).

Anche Sacchetti, come Petrarca, era solito inviare sillogi di poesie ad amici per averne pareri e consigli. È il caso di un sonetto spedito ad Astore di Faenza nel novembre 1396, due anni prima di quello a Giovanni Colonna. È un testo che, secondo quanto recita la didascalia, era scritto «in capo d’uno quaderno di molte sue cose per rima che gli mandò». La dichiarazione di umiltà del proprio stile, attraverso l’analogia culinaria, non risponde a una mera *captatio benevolentiae*, bensì alla

[26] ID., *Il Libro delle rime*, op. cit., p. 524.
[27] Sui testi musicati nel Laur. Ashburnham 574 si veda da ultimo L. MCGUIRE JENNINGS, *Senza vestimenta. The literary tradition o Trecento song*, Farnham, Surrey, Ashgate, 2014.
[28] R. MERCURI, *Frammenti dell’anima e anima del frammento*, in *L’io lirico: Francesco Petrarca*, op. cit., pp. 67-92 (cit. a p. 70).

volontà di porsi nel solco di una poesia che riscatti la mente del lettore dall'eccesso delle scritture «sottili»:

I' ho veduto spesso, signor mio,
che l'usar molto vivande gentili,
vegnon talora sì al gusto vili,
che delle grosse gli vien gran disio.
Così nelle scritture aven, pens'io:
usando pur continuo le sottili,
alcuna volta di più grossi stili
cerca la mente, per aver ricrio.
Però vi mando mie cose volgari,
non già per voi quanto per la famiglia,
ché son conforme a li lor calzari.
L'albero dà di que' frutti che figlia;
se son senza sapore o poco cari,
priego non facciate meraviglia:
con gran fidanza io gli mando a voi,
che' miei error correggerete poi.

Non sappiamo se le «cose volgari», destinate più che al dotto signore alla sua famiglia, siano una traduzione-rievocazione del titolo autografo petrarchesco (si tratta di un sintagma assente nella tradizione lirica fino a Sacchetti). Un'altra occorrenza di «volgare» che potrebbe avvalorare quest'ipotesi è nel sonetto di risposta a Giovanni Mentini, che si apre con la rivendicazione della fama di Dante tra tutti coloro che hanno scritto in «vilume/ volgare con alto stile e bel costume» (CCXCVb, vv. 2-3). Considerato l'uso sacchettiano di «grosso» e «rozzo», l'aggettivo «volgare» rientrerebbe in questo ambito semantico, anche se si potrebbe pensare a un'accezione più neutra, petrarchesca appunto, di poesie scritte in volgare.

Leggendo le corrispondenze poetiche, balza agli occhi del lettore la contraddizione fra l'esaltazione della sapienza e della raffinatezza dell'autore e la tendenza di quest'ultimo a ridurre a pratica occasionale, pretestuosa, le ragioni del proprio scrivere in versi. Sembra che l'esercizio più estemporaneo sia quello della poesia d'amore, in quanto Sacchetti dice di sé che «amando *ha* fatto asai sonetti» (CXb, v. 16). Ciò, tuttavia, non è in contraddizione con un atteggiamento di profondo

rispetto verso Petrarca e la tradizione poetica da lui rappresentata; egli è, infatti, compreso in quella corona di «fiorentin coltivatori» che con la loro morte hanno disertato il Parnaso, e che hanno scritto all'ombra del «lauro antico, verde e degno» (CCXVI, vv. 5 e 16). Tuttavia, scorrendo nella diacronia del libro gli "omaggi" petrarcheschi (superiori in quantità a quelli boccacceschi, mentre Dante è una presenza costante nell'ideologia e nel vocabolario poetico dell'autore), ci si accorge di come il moralista Sacchetti abbia guardato con *pathos* all'uomo che è stato «tenuto strano» dalla sua patria e che deve tornarvi perché essa ne abbia consolazione (CXIV). Egli deve essere ricordato per la sua «alta eloquenza» e le sue virtù (esercitate nella sua attività diplomatica), a lungo misconosciute dalla «lingua» di Firenze, la stessa patria che aveva ignorato Dante (CXLII). Il «dolce stile» e la «vaga eloquenza» sono espressione di un uomo «che sempre avea co' vizii guerra,/ cercando i modi santi e 'l regno etterno» e che aveva sempre «gli occhi verso 'l Ciel divino» (CLXXIII, vv. 4-6 e 10). Uno stile, pertanto, che esprime una forte tempra morale, e che è altro rispetto a quello contorto e involuto delle scritture «sottili».

Un ultimo riferimento al proprio *modus scribendi* Sacchetti lo fa in una sequenza di endecasillabi a rima baciata preceduti dal titolo (posto nello spazio di un verso) *Oratio autoris pro se ipso*, che Chiari[29] intende come continuazione di un testo anch'esso in endecasillabi e dedicato all'origine miracolosa del movimento dei Bianchi. Da notare come in questo lungo componimento il poeta abbia apposto delle rubriche intitolate *Oratio ad deum* e *Oratio ad matrem*, scritte però in un carattere nettamente più ridotto e a margine della colonna che ospita i versi. Dopo aver invocato il Padre e la Vergine Maria, l'autore rivolge una preghiera a se stesso, chiedendo perdono per i propri peccati alla «Madre del ciel» e ricordando il proprio *comporre* (verbo cui accosta significativamente *scrivere*) «in grosso stil poetico»:

Come pensoso in su un prato standomi,
e nelle bianche procession specchiandomi,

[29] F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di A. Chiari, Bari, Laterza, 1936.

compuosi e scrissi in grosso stil poetico,
in picciol'ora, questo mio dir metrico,
così con tutti i sensi di concordia
chiamo, Madre del ciel, misericordia,
ché peccator son stato in ogni vizio,
mai non pensando all'etternale ospizio,
seguendo ogni peccato volontario
come uom d'intelligenza forte svario.
(CCCII, vv. 1-10)

Anche volendo trascurare l'*incipit* petrarchesco (da *Rvf* XXXV), per l'evidenza metrica di «pensoso», va osservato come Sacchetti chiami in questa sezione "autobiografica"[30] la Vergine «alta Regina d'ogni grazia» (v. 19), «Virgo santissima» (v. 65) e «Vergine sposa» (v. 29), quest'ultima apposizione memore forse del «Madre, figliuola e sposa» di *Rvf* CCCLXVI (v. 47).

Ma Petrarca è per Sacchetti soprattutto il propugnatore della pace, e come tale viene ricordato in uno dei dodici sonetti inviati ad Astore di Faenza. Se Livio «scrisse/ che gli era meglio la sicura pace/ che sperata vittoria», Petrarca «più oltre disse», in quanto «la sicura pace più li piace/ che sicura vittoria» (CCLXXIII, vv. 1-7). Si tratta di una citazione dalle *Familiares*, XI, 8, 12[31], presente anche in una lettera a Donato di Iacopo Acciaiuoli del luglio 1391, impegnato allora nella guerra contro Gian Galeazzo Visconti, al quale il poeta ricorda che «La pace è bene principale di tutte le virtù. Adunque, avendo questa, abiamo ogni bene»[32]. E, se tanto petrarchesca è questa richiesta di pace dell'uomo Sacchetti, lo è altrettanto quella del suo interlocutore, che chiude un'epistola alludendo alla «morale» della canzone *Italia mia* («I' vo gridando: Pace, pace, pace-»), morale esplicitata in un sonetto di risposta in cui egli sottolinea quanto le guerre civili siano funeste e come si debba tornare alla «sentenzia» di Cristo, e conclude: «Però ciascun cittadin(o) che si tace,/ gridar(e) dovrebbe: - Pace, pace, pace!» (CCLXXXIVa, vv. 15-16). Forse non è casuale che nella stessa carta contenente la lettera di accompagnamento dei dodici sonetti segua

[30] Nei versi della sezione precedente aveva utilizzato, tra gli altri, gli epiteti e appellativi «pia Madre», «benigna, graziosa e soave», «Regina pia, santa e degna» (CCCI, vv. 330, 347 e 379).
[31] F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di D. Puccini, op. cit., p. 473, nota 12.
[32] Ivi, p. 473.

un sonetto «mandato a messer Filippo Villani», nel quale l'*incipit* petrarchesco relativo alla guerra d'amore (*Rvf* CXXXIV, v. 1) viene trasferito a una situazione di dolorosa difficoltà personale: «Pace non truovo, e non ho da far guerra» (CCLXXX, v. 1).

Questa lacerazione interiore dell'uomo pubblico è forse dello stesso segno di quella che Sacchetti consegna alla levità di certa poesia madrigalistica, come *Nel mezzo già del mar la navicella* (LXII), in cui si colgono echi lessicali e tematici di *Passa la nave mia colma d'oblio* (*Rvf* CLXXXIX) e della seconda strofe della canzone CCCXXIII[33]. Il tema dell'esistenza come navigazione, seguita dalla stella che rende il poeta fedele d'amore ma al contempo, «affrett*ando* sua giornata» (ossia il cammino che l'astro deve seguire), lo conduce verso la morte ritorna nel madrigale LIX, dove una «navicella» vicina al porto viene fatta naufragare dal vento, immagine già presente nel sonetto XIII (costruito in forma di apostrofe alla Fortuna ostile): «Omè, perché nel pelago m'hai rotto/ la nave a scogli tra villane genti?» (vv. 5-6). Questa stessa immagine, declinata positivamente nella figura della nave che giunge «al porto di salute» dopo essere stata «da l'onde combattuta» (con ricordo, anche attraverso Dante, di *Rvf* XXVI, vv. 1-2: «Più di me lieta non si vede a terra/ Nave da l'onde combattuta et vinta»), la ritroviamo nelle *Sposizioni di Vangeli*, dove essa è allegoria dell'«uomo spirituale» che «in questo mondo è combattuto, e a la fine viene a porto di salute»[34]. Tuttavia, nella poesia prevale un petrarchesco senso della caducità e della labilità dell'esistenza, che dalla storia pubblica si riflette in quella intima, con accenti di una saggezza temprata dal dolore. Un dolore che permette al poeta di sentire come proprie le sofferenze degli altri, e che gli detta parole di consiglio e conforto a chi, come Antonio Pucci, è afflitto da una pena inconsolabile per la perdita del figlio. All'amico che gli scriveva «I' sono in alto mar con gran tempesta,/ l'albero è rotto e la vela è stracciata» (CCXIVa, vv. 1-2), Sacchetti

[33] Cfr. F. FACCHIN, *La recezione del Petrarca nella poesia musicale della sua epoca: alcuni esempi*, in «Quaderns d'Italià», 11, 2006, pp. 359-80.
[34] F. SACCHETTI, *La battaglia delle belle donne. Le lettere. Le sposizioni di Vangeli*, a cura di A. Chiari, Bari, Laterza, 1938, p. 125.

rispondeva con le stesse immagini del mare, del vento-fortuna e del porto, aprendosi però alla speranza di un approdo di quiete e armonia:

Antonio mio, non è d'umana gesta
chi con bonaccia segue sua giornata,
però che nostra vita al mondo è data
perché da quello sia percossa e pesta.
[…]
Guarda l'essemplo e l'anno ultimo e corto
dove sïamo, e se truovi alcun segno,
che non sïa rimosso o svelto o torto.
Non può chi vive dire: - Questo ben tegno -,
ché 'l mare è salso, ed amaro è 'l porto,
nel qual tra falsi venti niuno è degno.
Sta' forte e pensa al regno
del Padre etterno, Spirito Santo e Figlio,
ch'altrove non si sta con fermo artiglio.
(CCXIVb, vv. 1-4 e 9-17)

Antonio Di Silvestro

Letture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica

- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia

- SPS/01: Filosofia politica

Storia di una malattia

Per una ricerca futura su Amelia Rosselli

Storia di una malattia venne pubblicato sul numero 56 di «Nuovi Argomenti» nel dicembre del 1977 e rappresenta il caso unico di una malattia psichica gravissima analizzata, sviscerata, guardata per un attimo a distanza prima di riperdercisi nuovamente dentro, da chi ne è afflitto. Ma in realtà *Storia di un malattia* è la storia della nostra malattia, cioè della formazione dell'angoscia come prodotto della Storia del Novecento, e della sue violenze e delle sue insopportabili ingiustizie. Tutto il trauma linguistico che percorre l'opera poetica di Amelia Rosselli e il suo inevitabile sfociare in una catastrofe al di fuori della pagina scritta ha trovato all'improvviso un pertugio da cui osservare, attraverso un abisso personale, l'abisso di un tempo intero. Il breve scritto ha come data di fine composizione «16 settembre 1977», e un asterisco sul titolo che riporta a una significativa nota a piè di pagina: «Pubblichiamo volentieri questo testo di Amelia Rosselli a testimonianza di un'insolita esperienza esistenziale», con immediata derubricazione a mero fatto personale, da intendere anzi, pudicamente, come strano o singolare, e che suona forse in termini di disagio, di presa di distanza di chi poi scelse di includerlo in quel numero di «Nuovi Argomenti» (sicuramente rende bene l'idea di come fosse considerata tabù la sua malattia).

In questa occasione vorrei indicare, come se lo facessi anche a me stesso, e che sia dunque sprone, monito, aspettativa per una ricerca, alcune istanze, alcuni punti che dovrebbero essere affrontati a mio avviso oggi, anche considerando lo stato attuale degli studi su Amelia Rosselli.

Rileggendo l'incipit:

Da dove partano certi attacchi a volte resta un mistero, o un mezzo mistero; ne seguono ipotesi a dozzine, alcune probabili alcune scartabili. Ma in questo caso (di cui intendo dare descrizione) fu un medico ad

avere il coraggio d'accusare e specificare "l'origine del male". Questo nel 1975; le "noie" duravano dal 1969, il male si fece specifico nel 1971, la "malattia" si fece acuta nel 1974 e peggiorarono le condizioni nel 1967-77. Poi vi fu un brusco calo della febbre.
La malattia era la CIA, il suo corrosivo o punto d'attacco il SID o l'Ufficio Politico o ambedue. La cura fu lunga e costosa, e vi sono ricadute.
Agli inizi si trattava di poca roba: qualche cappuccino servitomi drogato ai bar di Trastevere, ma ripetitivamente. Girava voce che qualche cameriere era informatore e si vede che il caffè era drogato oltre che farti battere i denti al ritorno a casa, serviva per fare «parlare», chiacchierare o esplodere. Dai tabaccai metà delle sigarette erano drogate[1].

La prima direzione da intraprendere è quasi obbligata perché in realtà mi sembra che manchi una storia clinica della sua malattia, e cioè una ricostruzione completa che passa attraverso due possibili percorsi: il percorso dei suoi rapporti con i medici, soprattutto con gli psichiatri e con gli psicanalisti che l'ebbero in cura, e dunque è necessario ricostruire non tanto e non solo il rapporto di Amelia Rosselli con Nicola Perrotti, allievo di Musatti, o con Ernst Bernhard, ma anche le tipologie di approccio e di cura che utilizzavano questi medici, e indagare quanto in realtà questo ha contribuito alla sua poesia o alla coscienza di sé. La malattia ti mette in rapporto con dei medici e dunque ti mette in rapporto, come insegna Svevo, con il processo complessivo della cura, cioè ti permette di avere degli straordinari strumenti di analisi. Importantissima è la figura di Ernst Bernhard e di altri dottori che frequenta, a cominciare da Perrotti e Bellanova, o Marcello Nardini, con il passaggio da un'analisi freudiana a una junghiana: quindi, è interessante anche un po' la storia dei suoi psicanalisti, che è parte della storia della sua malattia.

S'era chiarita una diagnosi in sospeso da moltissimi anni, riguardo al mio stato di salute generale. Il neuropsichiatra Marcello Nardini dell'Università di Roma poi trasferitosi al Policlinico di Siena, aveva consegnato certificato di completa sanità mentale, e poi diagnosi di lesione a sistema extrapiramidale (curandomi perciò di morbo di Parkinson tramite pillole antispatiche). Cosa di cui chiunque «ascoltasse» o «vedesse» in casa mia o fuori era perfettamente al corrente sin dal 1971. Ogni due o tre mesi o vedevo il medico di Siena per cambio di medicinali, o dietro suo suggerimento mi tenevo in contatto tramite interurbana ricevendo per posta le nuove ricette. Molte visite dell'ortopedico di Roma risolsero anche loro una parte della spasticità e del dolore osseo-muscolare[2].

---

[1] A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in «Nuovi Argomenti», n. 56, Nuova Serie, ottobre-dicembre 1977, p. 185.
[2] Ivi, p. 188.

All’interno sempre di questa linea, dunque all’interno di una storia «culturale» psicanalitica, e la definisco culturale tra virgolette perché è una storia elaborata, a noi servirebbe avere un ritratto preciso di Ernst Bernhard o anche delle modalità di Ernst Bernhard con Amelia Rosselli, così come bisognerebbe definire bene il contributo di Bobi Bazlen, che nel suggerirle di andare da Ernst Bernhard le offre un aiuto che è, come dire, quasi naturale, strutturale, perché lo ha fatto con Manganelli, lo ha fatto con Natalia Ginzburg, lo ha fatto con Federico Fellini ecc. In realtà, qui abbiamo una storia letteraria della malattia che riguarda proprio l’Italia, da Umberto Saba a Sandro Penna a Giorgio Manganelli a Natalia Ginzburg ad Amelia Rosselli: già questo sarebbe un capitolo immenso, perché non è più solo Amelia Rosselli che va da Ernst Bernhard ma abbiamo un’intera classe di poeti e artisti e creatori che sono malati, cioè la malattia diventa evidentemente un segno dei tempi, un segno del tempo, dell’attraversamento di un tempo traumatico di quegli anni, e che ha tra le altre cose in Ernst Bernhard un punto fondamentale, nevralgico, strategico. Pensiamo anche alla storia di Ernst Bernhard, alla sua avventura, alla sua tragedia di ebreo in fuga, al fatto che non abbia lasciato niente di scritto, cioè a tutto quello che c’è dietro la sua, di storia.

Come lei stessa racconta, Amelia Rosselli ha più volte cambiato psicanalista, provando diverse metodologie e tipologie di cura, con diagnosi non sempre uguali, in un rapporto forte tra sistema italiano, anglosassone e svizzero/francese, come quando venne sottoposta in una clinica londinese ad elettroshock o come quando venne internata nella prestigiosa clinica svizzera Bellevue di Kreuzlingen, diretta da Binswanger. Dunque, la storia degli «internamenti» e dei ricoveri nelle cliniche della Rosselli s’incrocia fortemente anche con la storia della psichiatria europea e italiana, e, in maniera principale a questo punto, con Basaglia e con il problema della condizione e dell’interpretazione del disagio e della malattia mentale come disagio psichico di una società.

Alla Questura sentii commenti di un paio di poliziotti riguardanti «il giardino di Lezzi», che sarebbe stata la mia casa dove ovviamene ero stata vista girare nuda. Il nome Lezzi è quello di un neuropsichiatra di una clinica privata romana che nel passato (1958) aveva fatto pasticci con un vero e proprio «rapimento» politico tramite autoambulanza, e a una cura di sonno sbagliatissima impostami illegalmente che allora provocò stato di coma meningitico[3].

Dunque, il primo capitolo da fare come storia della sua malattia è tecnico/critico: da una parte una storia degli psichiatri, dunque il rapporto con loro, le diagnosi ricevute, le delusioni o ciò che al contrario ha appreso, e uno sguardo attento alle metodologie adottate. Dall'altra è necessario stendere una cronaca, drammatica, fredda, dei suoi ricoveri: di che tipo sono stati, quanti sono stati, quanto sono durati, che è una parte spietata e inclemente della malattia.

Per varie ragioni partii per l'Inghilterra. Stanchissima, avevo perso, a dire il vero, fiducia che si potesse del tutto eliminare l'intervento apparentemente politico-spionistico americano-italiano che mi preoccupava. Pensai di trasferirmi definitivamente a Londra con vendita d'appartamento e ricompera a Londra. M'illudevo forse che come cittadina inglese […] sarei stata vittima ben più temibile per la CIA, e che questa organizzazione non avrebbe osato infastidirmi in Inghilterra.
Tutt'altro: appena messo piede su suolo inglese ricevetti insulti e minacce […] I «trattamenti» anzi andarono intensificandosi gravemente, e ne ricavai strappi muscolari dolorosissimi […] Verso dicembre del 1976 veramente troppo esausta anche psicologicamente oltre che fisicamente (la CIA «pressurizzava» anche il cuore, portando a quasi collassi) chiesi il ricovero in ospedale, minacciando in caso contrario il suicidio. […] venne suggerito il trattamento elettroshock, così com'era d'uso per quasi tutti gli altri pazienti in corsia. In Inghilterra, essendo questa cura facoltativa, il paziente è libero di rifiutarla. Così feci […] Ma le torture CIA continuavano e io temetti addirittura di non avere la forza di trattenermi dal suicidio. Rientrai in ospedale, accettai il trattamento ECD (elettroshock) sapendo che in Inghilterra veniva adoperato con cautela senza abusi sia in numero sia di metodo. Ne vennero fatti cinque o sei; le mie condizioni di scoraggiamento e stanchezza non cambiarono; dopo il secondo elettroshock cominciarono nuovi dolori alle tempie e al retro della testa, che da allora non sono diminuiti e che sono probabilmente attribuibili a spostamenti delle vertebre[4].

Come possiamo vedere ci sono tanti addentellati, perché è a mio avviso necessario spoetizzare la malattia di Amelia Rosselli e renderla in termini reali. La storia della sua malattia è una storia all'interno della storia della psichiatria, e una storia culturale, perché i rapporti con Ernst Bernhard e gli altri raccontano anche la

[3] Ivi, p. 190.
[4] Ivi, p. 195.

storia delle origini delle indagini sulla malattia: in realtà, l'incontro con gli psicanalisti è un incontro aurorale per questi poeti o scrittori, non è come andare dal medico della mutua: significa ed è, in un certo senso, cercare degli strumenti interpretativi del proprio malessere, che diventa un malessere epocale. Potremmo dire che questo elemento attraversa un'intera classe di poeti e scrittori, come se ogni secolo avesse le proprie malattie psichiche che sono le malattie del tempo, del suo tempo, e il Novecento non fa certo eccezione. Parto dunque da questo presupposto, che la malattia di Amelia Rosselli sono le cicatrici e le ferite del tempo, dando per scontato che si conosca la sua storia personale, e che dunque, ovviamente, si consideri il trauma della morte del padre, poi della madre.

Il terzo capitolo che va affrontato in questa storia della sua malattia, importante ma comunque circoscritto, è quello delle testimonianze di amici, conoscenti, aiutanti, che hanno creato nel tempo una mitologia intorno alla sua vicenda clinica. Questi ricordi stanno nel corso di questi anni sempre più emergendo alla luce e rappresentano forse, in un certo senso, gli inediti maggiori; penso ad esempio a Renzo Paris che sta per pubblicare un libro sul suo rapporto con Amelia Rosselli. La sua malattia, assurta per lungo tempo a tabù, si inizia ora via via a raccontarla, senza più quel pudore o quella fatica che gli amici hanno a lungo avuto: il che significa anche avere qualche informazione o ricordo in più, ad esempio, sul giorno in cui i suoi vestiti «vennero un giorno spruzzati d'acidi», o di quando buttò tutti i cibi conservati nel frigo «che avevo trovato o drogati o avvelenati», come scrive in *Storia di una malattia*; cioè conoscere le voci che sentiva, l'ossessione della Cia, le persecuzioni, il sentimento di assedio e di spionaggio permanente in cui viveva attraverso i pettegolezzi, gli aneddoti e i racconti di chi le fu vicino (dal breve testo uscito su «Nuovi Argomenti» emerge che tutti, almeno in apparenza, l'assecondavano o le credevano).

Intanto i telefoni saltavano, le conversazioni telefoniche erano ascoltate e si udivano addirittura reazioni psicologiche di divertimento o di minaccia, nel sottofondo senza brusio di telefoni controllati a nastro. Un

giovane carabiniere si mise d'accordo con un mio inquilino (affittavo una terza stanza) nel porre una dose gigantesca di droga nei miei cibi. Forte della sua autorità si era fatto fare una copia delle chiavi di casa accordandosi col fabbro.
Il portiere dello stabile anche lui faceva stranezze; non era chiaro se da parte sua erano accordi con la polizia o di tipo politico o del tutto privati. Dovetti traslocare, affittando la casa e passando a quartiere e appartamento più appartati e economici. Questo nel 1971.
Lì veramente cominciarono le noie. Dopo circa una settimana di beato silenzio in un appartamento su un cortile interno, cominciai a notare che venivo «auscultata», cioè ascoltata. Nell'aria, in casa, v'erano strani rimbombi e come delle lontane conversazioni. Finsi di niente, e mi misi in ascolto (anch'io). Troppo pericoloso parlarne a qualcuno, rischiavo di passare per matta. Non m'era chiaro se si trattava del vicino di casa essendo le mura leggerissime, o di qualche aggeggio piazzato a casa. Col tempo mi confidai con qualche amico: spostammo addirittura l'apparecchio televisivo in giardino, sotto la tela gommata, nel caso che udibilità, e quel che ormai si chiariva essere addirittura visibilità, dipendessero da antenna e scatola[5].

Dunque, va fatta la raccolta della favola della malattia di Amelia Rosselli attraverso gli amici che la frequentarono. Parlo di "favola", perché i suoi amici o chi la va a trovare – nell'intervista concessa ad Adele Cambria, ad esempio, quando la Rosselli le chiede «non so se hai sentito questo sibilo», lei risponde che, in effetti, c'era proprio un sibilo – sembrano quasi sempre cercare un punto di incontro riguardo allo sgomento di fronte alla malattia; penso, ancora, alle ragazze, alcune studentesse che per arrotondare accudiscono la sua casa, cioè la devono sorvegliare quando lei esce; penso a Dino Ignani che, quando va a fare quelle bellissime foto con lei nella sua mansarda di via del Corallo (una, splendida, con la Rosselli sopra il davanzale della finestra da cui poi si butterà), si sente chiedere se sia stato seguito o se abbia avuto sentore che qualcuno era lì con loro. Con "favola" intendo che ha degli elementi favolosi: è chiaro che qui non è uno psichiatra o un medico che parla, ma conoscenti e amici. Uno spazio, dunque, andrebbe dedicato alla raccolta dei documenti orali della malattia, perché coloro che hanno frequentato Amelia Rosselli in realtà prima o poi fanno i conti con questo incontro, come con uno spettro (penso ad esempio a un poeta come Carlo Bordini e all'influenza esercitata sulla sua produzione poetica dalla frequentazione e dall'amicizia con lei).

[5] Ivi, pp. 185-86.

Nel quartiere (Cavalleggeri) nel frattempo venivano sparse voci diffamanti sul mio conto, riguardo al mio essere «schizofrenica», «estremista», «idiota», «encefalitica», (sono leggermente spastica), «drogata» e sessualmente «deviata» o maniaca. Io sapendo d'essere vista in casa anzi non avevo vita sessuale. I negozianti della zona mi ripetevano in bene e in male, cioè a volte scherzando a volte insultando, le dicerie che evidentemente la polizia metteva in giro. Si trattava a volte, pare, di poliziotti che non mostravano la tessera e perciò, supponevo, potevano essere fascisti. I tabaccai si spaventavano se entravo in bottega, temendo bombe fasciste alle mie spalle[6].

Lo stesso interesse conservano le numerose denunce che Amelia Rosselli fece nel corso di quegli anni, con sempre maggiore avvilimento, prostrazione, infinita disperazione: dal raggiro e dalla truffa messi in atto dal suo avvocato, sospeso negli stessi mesi dal PCI («aveva tentato di farmi passare per pazza o drogata per in qualche modo eventualmente appropriarsi dell'appartamento di mia proprietà»), che la costrinsero a vivere in condizioni di estrema difficoltà economica, senza luce per mesi e nell'impossibilità di pagare le medicine di cui aveva bisogno; alle querele o dichiarazioni a un giudice che le rispose di voler «rimanere politicamente al di sopra delle parti» (altra spia, potentissima, di quegli anni); ai numerosissimi rapporti stesi agli uffici di Polizia o all'Interpool, alle accorate invocazioni alla Segreteria del Presidente Leone («il tutto senza risultato»), alle proteste all'Ambasciata Americana, alle richieste d'aiuto al Consolato inglese e a quelle a politici amici di famiglia:

Alla fine dell'estate del 1976 misi il caso nelle mani di Umberto Terracci senatore, e Sandro Pertini allora Presidente della Camera, per i quali stesi un ancora più dettagliato rapporto essendosi molto specificato il «trattamento» americano, con incursioni molteplici in casa piazzando veleni e droghe in cibi e medicinali, e ovvissimi aumenti di corrente elettrica suppongo tramite la cabina ENEL, che si facevano sentire in modo tale che per esempio nell'aprire il televisore si sprigionavano onde in faccia anche da parecchi metri. I fili elettrici normalmente d'uso in case private sprigionavano anch'essi un eccesso di corrente tale da ridurre le gambe a colorazione bluastra e bianca[7].

Potrei citare anche testimonianze inedite, come quella del suo amico Dario Bellezza – letta nel lascito del poeta che oggi appartiene a un collezionista privato,

[6] *Ibidem*.
[7] Ivi, p. 192.

Giuseppe Garrera, cui questo scritto è debitore nella forma tra le predilette dall'amicizia, il confronto e lo scambio in parole e idee –, ma Bellezza dà un'interpretazione della sua follia in chiave abbastanza discutibile secondo me, perché la immette all'interno di un malessere personale, intimo, mentre qui si propone un'interpretazione tutta in chiave di traumi storici, cioè la perdita delle lingue, il recupero delle lingue, la babele, i terreni, le afonie, le stonature, che sono tutti segni traumatici. È come se noi oggi avessimo con la sua poesia uno studio sui traumi riguardanti il linguaggio – pensiamo al bambino che nell'infanzia tartaglia o ha un apprendimento lento del linguaggio, o inventa una lingua sconosciuta o afona.

In un certo senso noi potremmo leggere gran parte dell'attività poetica della Rosselli seguendo una storia traumatica della lingua. Si potrebbe dire che i maggiori dolori della storia incidono sulla lingua della sua poesia. L'altro grande modello, l'assoluto modello, è Paul Celan, che è tra i più consapevoli su questo versante. Li metterei vicino: direi che forse sono i due grandi poeti che hanno usato una lingua crocifissa, o lingue crocifisse, lingue che portano i segni elettrici, traumatici, dolenti, disgustosi, proibiti, imbarazzanti dell'umanità; hanno usato la lingua come un inconscio collettivo. In questo senso parlo di traumi linguistici: come sappiamo che se un bambino assiste a un trauma smette di parlare, e dunque ci sono afonie che vanno a colpire il linguaggio, l'indicazione biografica che alla morte di Carlo e Nello la madre Marion interrompe l'uso dell'italiano credo sia un segno di esegesi linguistica e poetica tra i più importanti. Il momento in cui Amelia Rosselli sceglie di tornare in Italia, cosa che non fecero i fratelli, decidendo di riappropriarsi dell'italiano, è forse il punto nodale, se dovessimo fare una storia della lingua italiana all'interno di tutta la sua poetica. Nella condizione di esule della famiglia Rosselli, Amelia torna in Italia da sola, ed è una scelta traumaticissima, perché addirittura torna in quella patria linguistica che, oltre ad essere patria vera, l'ha cacciata e ferita profondamente. Torna in una patria dove è già una reietta, o meglio in una patria che è stata ingiusta nei suoi confronti e della sua famiglia, e che non ha riparato all'ingiustizia. Non c'è stato un atto riparatore, a meno che uno non consideri tali, ma

questo porterebbe a grandi delusioni, la pensione e il sussidio che poi le venne concesso. Ancora una volta il venire in Italia della Rosselli è il dover affrontare la condizione di ingiustizia e di un oltraggio perpetrato contro di lei, cui si aggiunge anche l'affronto dell'oblio, dal momento che è come se il paese avesse dimenticato quello che ha fatto alla sua famiglia, come se quella terra, la nostra patria, non avesse un senso di colpa (che abbiamo poi rivisto, in termini diversi, con Pasolini, dopo la morte di Pasolini).

Il trattamento CIA s'era interrotto a marzo del 1977 qualche tempo dopo le elezioni di Carter. Il Servizio Segreto inglese aveva previamente denunciato il caso alla Commissione dei Diritti dell'Uomo dell'ONU. Non so se fosse conseguentemente alle elezioni di Carter o per via di questa denuncia all'ONU, che le torture di ogni tipo vennero sospese.
Il mio ritorno a Roma era abbastanza fiducioso. Purtroppo in agosto sono riprese le solite vocalità CIA, cioè è ripresa la visibilità e l'udibilità, il commentario e tutto. Si tratta dell'identico gruppo di prima, meno sicuro del suo avvenire. Sono perfino ricominciati i «trattamenti» elettromagnetici e si potrebbe prevedere che aumenti in intensità. Ho nel giro di dieci giorni inoltrato rapporto riassuntivo alla Presidenza della Camera, e sono in attesa di notizie[8].

Dopo aver fatto una doppia storia clinica, e una storia chiamiamola orale della malattia attraverso le testimonianze come cronaca, dove la cronaca è data anche dai resoconti di chi le fu con varie gradazioni e motivazioni accanto, il quarto punto è l'elemento della biografia e della testimonianza della malattia nell'opera poetica. Secondo me i due punti nevralgici sono *Storia di una malattia* e *Diario ottuso*, cioè le prose: stranamente lei affronta il problema della malattia nelle prose, e lo fa in maniera frontale, diretta, come a spiegarsela. Mentre la poesia è un sintomo, cioè fa parte degli effetti sintomatici della malattia, nelle prose c'è un'elaborazione cosciente, con un tentativo di distacco. Non a caso *Diario ottuso* ci fa capire che è la ripetizione dei traumi che testimonia la validità delle sue congetture sulla congiura contro di lei o contro i deboli come lei, perché in *Diario ottuso* c'è il trauma della morte di un altro suo fratello dell'anima e della mente, che è Rocco Scotellaro.

[8] Ivi, p. 196.

La perdita di questo amico la sconvolse, è stato non un padre ma un fratello maggiore, un eletto, anche lui combattente contro le ingiustizie, poeta d'azione, politico, stroncato giovanissimo. La morte di Rocco Scotellaro rimette probabilmente in circolazione in maniera vitale e dolorosa l'esperienza della perdita, l'esperienza del lutto e la sua elaborazione, oltre che traumatizza la lingua poetica, perché Rocco Scotellaro è un poeta: dunque, un po' come alla Celan, diventa difficile parlare una lingua poetica che in parte è andata a finire in una tomba o si è persa per sempre, si è inabissata.

La scelta dell'Italia è una delle vie principali per comprendere la storia della sua malattia: direi che la lingua italiana *tout court* è una delle linee di conduzione della malattia di Amelia Rosselli. Teniamo presente che la lingua italiana è per lei la lingua del padre e che il tema del padre lei l'ha affrontato con Ernst Bernhard come un tema fondamentale. C'è un punto che emerge anche dalla lettura di *Storia di una malattia*: fino a che punto Amelia Rosselli è la figlia che può dare degna sepoltura al padre, come un'Antigone del Novecento? Con lei siamo di fronte un po' al risorgimento della figura di Antigone, un'Antigone che addirittura tutta la vita deve continuare ad accudire la sepoltura del padre attraverso la propria poesia e attraverso la lingua italiana. Penso che questo sia un tema centrale di *Serie ospedaliera* e già molto presente nella sua produzione in generale: il trauma della lingua italiana, in cui la lingua viene vissuta come un modo per esplicare i sintomi della malattia. La lingua italiana in lei convive con il trauma della morte del padre e, per osmosi, convive con il trauma della storia, perché la lingua italiana è la lingua dei fascisti, è la lingua del potere: fin da bambina lei la percepisce in questo senso. Il trauma della madre che non riesce a superare il lutto ed entra in una sorta di afonia totale della lingua italiana ne è in fondo un naturale corollario; per cui è come se la lingua italiana fosse una lingua o tabù o intima o distorta, una lingua che fa male, e viene in un certo senso rifiutata, per poi divenire come un ritorno del represso, del cancellato.

C'è un elemento politico fortissimo in *Storia di una malattia*, come abbiamo visto, laddove con forza riemerge tutto l'immaginario di paura, d'angoscia, tipico di

quegli anni in Italia e nel resto del mondo, che anche lei vive o percepisce sulla sua pelle:

Una notte mi svegliai soffocando, e sentii come la stanza piena d'onde elettromagnetiche, e me con le gambe addormentate e formicolanti. Forse un aumento della corrente durante il programma della sera prima, e un accumularsi d'onde nella stanza chiusa? Sospettai invece che qualcuno fosse andato nella cabina dello, stabile, a rialzare la corrente[9].

[...] Seguirono incidenti vari con macchine chiaramente d'origine fascista. Ebbi diverse cadute dal motorino, con traumi cranici relativi. La casa era precedentemente stata messa sottosopra in cerca di droghe, che ovviamente non ho mai comprato né consumato di mia volontà[10].

Da bambina Amelia Rosselli ha percepito perfettamente il problema del padre e dello zio spiati, inseguiti, avvisati e sempre in pericolo, silenziosamente o apertamente minacciati, continuamente terrorizzati fino al loro assassinio. Le intuizioni e la percezione di una minaccia che è stata reale s'incarnano in Amelia Rosselli come un trauma che è altrettanto reale per milioni di persone a quel tempo; pensiamo a cosa è stata la Cia negli anni Settanta, e ancora prima il maccartismo per il mondo culturale americano o pensiamo alla schedatura e al sistema di controllo del Kgb sovietico, pensiamo al ruolo del Sid in Italia, alle stragi di stato ecc. Come una pestilenza, questa sua malattia in realtà è anche il contagio della storia, come se Amelia Rosselli fosse una sacerdotessa o una santa, e la sua malattia fosse dovuta a un contagio che ha colpito milioni e milioni di sofferenti – di spiati, seguiti, imprigionati, torturati, in Italia, nell'Europa dell'Est, nella decolonizzazione in Africa, nelle dittature dell'America Latina. Se non fosse il fatto che lei non era coinvolta negli spionaggi della Cia, attraverso il complesso di persecuzione e la paranoia di essere seguita e spiata, lei ha investito la propria carne, ha assunto su di sé un trauma di un'intera epoca: la sua non è una malattia psichica irrelata, avulsa dal contesto storico, ma sembra vivere in modo traumatico quello che stava succedendo

[9] Ivi, p. 186.
[10] Ivi, p. 188.

in mezzo mondo. Questo si è stigmatizzato in termini di epifania del mito, del mito del padre e dello zio.

Quando lei risponde a Pasolini di non essere una cosmopolita, ma un'esule, una fuggiasca, sta dicendo anche di non sentirsi a casa, ma perseguitata e minacciata o attraverso avvelenamento di cibo o scariche elettriche dei fili della luce o incidenti in motorino mentre percorreva le strade di Roma in motorino, o l'«uso del radar sulla testa», le minacce in stile mafioso, l'oppio fra i medicinali, come abbiamo letto in *Storia di una malattia*, tutto attribuito a un disegno politico, a tentati omicidi. La sua non è una malattia romantica, ma una malattia del Novecento: dunque, c'è un turbamento psichico che attraversa la sua letteratura e che è la cristallizzazione nella psiche dei mali della storia; come se, per assurdo, non sapessimo nulla dei massacri di Auschwitz e li sognassimo, come se i fantasmi dei crimini della storia abitassero nel suo inconscio.

La prima cosa, e la lettura di queste due prose porta verso questa direzione, è sgomberare la malattia di Amelia Rosselli, per poi recuperarli, dalla suggestione romantica della sensibilità e dall'essere trauma autobiografico: lo è certamente, ma quello che conta è il trauma della storia che va a lacerare l'animo di una poetessa e di una donna; è come se lei avesse le stigmate: sì, non è stata crocifissa ma in lei la *pietas* diventa una realtà con cui deve convivere. Paradossalmente il suicidio di Primo Levi non è così distante da quello di Amelia Rosselli, anche lei è una reduce, è una salvata tra i sommersi: non è un'ebrea, non è stata in un campo di concentramento, ma anche lei ha subito la storia come un trauma.

Proprio prima di portare protesta all'Ambasciata Americana venni come al solito gravemente minacciata: questa volta mi si era piazzata una dose veramente forte di forse oppio, fra i miei cibi o medicinali. Arrivai all'Ambasciata mezza morta [...]. Comunque nell'autunno del 1976 le cose cominciarono ad andare per il meglio tramite l'intervento di Terracini e della segreteria particolare di Sandro Pertini. Dopo qualche mese venne eliminato l'uso del radar; le violenze diminuirono e soltanto sporadicamente s'infiltravano veleni in casa [...]. Anzi a quanto pare non una sola mia parola venne creduta riguardo alla Cia, con relativo piazzamento di acidi, addirittura nel fondo della vasca da bagno e nelle scarpe oltre che nei medicinali[11].

[11] Ivi, p. 193.

In ciascuno di noi esiste un sistema di difesa, che è anche un sistema di oblio, di egoismo, o un umano principio di sopravvivenza, che ci rende tollerabile la coscienza del male. Se invece, come il Gonzalo gaddiano, hai la cognizione del dolore, se l'hai incarnata, se l'hai subita, non ci puoi convivere, per cui assume caratteri spettrali, nel senso di spettri che ti coabitano: così la Cia ti segue e può minacciare la tua vita, che poi è quello che è successo ai suoi genitori, è quello che succedeva a milioni di persone in quegli anni (se prendiamo il sistema di spionaggio dell'ex Unione Sovietica o quello che ha fatto il maccartismo in America, ad esempio), cioè diventa una malattia storica, un segno epocale, e forse non abbiamo neanche il vocabolario per definirla compiutamente. È un sistema collettivo che convive con gli spettri e i fantasmi e, se non hai sistemi di difesa, sei alla mercé del male e del dolore: parliamo di un io collettivo (in *Diario ottuso* la Rosselli passa spesso dalla prima alla terza persona). Questo è valido a partire da ciò che Amelia Rosselli ha subito sia storicamente sia linguisticamente: nel senso che l'elaborazione del dolore nell'infanzia non è avvenuta nella riduzione in una storia autobiografica del male, ma in una storia collettiva del male. Di solito, si dice: «sono rimasto orfano di padre», non «siamo rimasti orfani di padre»; lei, invece, usa questa seconda declinazione, che è tragica, ed è da poeta vate, da medium: in questo si può parlare di sacerdotessa, e per questo è vicina a Celan. La sua follia è una follia strana, non fascinosa e, quando parla delle voci che sente («Tra le sei-sette voci distinguibili in quanto sempre uguali a se stesse ne spiccavano all'inizio due di donne, una delle quali piuttosto giovani […] Queste due donne si davano un daffare impressionante nel ripetermi, già prima ch'io finissi di *pensare* una frase, le sue prime parole in modo da rendere una qualsiasi interiorità o *privacy* di opinioni o analisi impossibile»), con le figure femminili che stanno confabulando, possibile riferimento alle figure della nonna materna e della mamma, la sua è una percezione da medium, purtroppo mai interrotta fin da quando era bambina in fuga e sentiva bisbigliare, con i genitori che scappavano e poi scomparivano all'improvviso, per cui le minacce, pur

non visibili, erano letteralmente, ossessivamente, presenti nell'infanzia, come accadrà anche successivamente.

Più di diciotto anni sono trascorsi tra la data di composizione di *Storia di una malattia* e il giorno in cui Amelia Rosselli decise di suicidarsi, l'11 febbraio del 1996.

Sebastiano Triulzi

Incontro con Carlo Bordini
(Roma, 10 settembre 2017)

Come al solito, Carlo Bordini ci accoglie letteralmente raggiante: «Ciao belli!» (Carlo pone le amicizie e i rapporti tra gli uomini tra le grazie e i doni immeritati dell'esistenza). Ci fa strada in una piccola casa tra lo studente, il cospiratore, l'accampato, il proletariato di un tempo (prima che venga rovinata dal sogno di integrazione piccolo borghese). Disordinata e senza vezzi. La prima volta che Giuseppe Garrera mi parlò di questa casa e dell'idea di una lunga intervista sulla sua poesia, mi disse espressamente: «Non ci sono civetterie: è insopportabile per quanto è vera». Immaginarsi un arredamento finto povero/bohemien, o trasandato con ricercatezza o per studio d'apparenza significa finire fuori strada: la misura è quella di quotidiane *mancanze*, dettate dal caso o per felice equidistanza, orfanità o spoliazioni, per modestia o usura domestica, ma soprattutto, ci diciamo ogni volta che andiamo a trovarlo, per la serenissima, felicissima, inevitabile e oscena disperazione dei giorni.

Nella sua essenzialità, la casa è costituita da due stanze e una cucina. La libreria è in camera da letto. Alle pareti della seconda stanza, un armadio a muro, con affissi sulle ante un articolo dedicato a Roberto Roversi e al loro legame, e la locandina di un festival colombiano di poesia, dove venne invitato. Non ci sono stampe, non ci sono fotografie o quadri. Al lato della poltrona, una piccola cartolina che deve aver ritagliato da qualche giornale, una vecchia e rara fotografia ottocentesca di Verlaine e Rimbaud, vestiti come poveri contadini, durante una delle loro numerose peregrinazioni attraverso la Francia. È anche, e per forza, la casa di un anziano: l'odore della vecchiaia, e il bastone, le medicine, e le cose cadute a terra qua e là e non raccolte; per quel senso di provvisorietà, che tutto l'affastellamento della vita possa sparire in un attimo.

La casa è un piccolo riflesso della sua poesia, in cui l'atmosfera che crea è fatta di niente, ma è piena di rassegnazione e di affetto: Bordini è forse uno dei primi poeti che appartengono cronologicamente, o come lui per esordio, agli anni Settanta, che ha perso tutte le supponenze e le presunzioni dell'intellettuale. C'è anche Myra, che ci aspetta, entusiasta di esserci e di assistere. Myra Jara Toledo è giovanissima, peruviana, nata a Lima nel 1987, è poetessa. Lei e Carlo sono sposati da tre anni. Nella stanza è come un cesto immenso di tulipani. «Vi presento mia moglie» dice Bordini (lo dice a me, perché in effetti è la prima volta che la incontro, con Giuseppe già si sono conosciuti). Ci sediamo uno di fronte all'altro, tutti insieme.

Myra: «Mi sono sposata giovanissima».

Da quanto siete sposati?

Carlo: «Da tre anni. Ma ci siamo conosciuti prima».

Myra: «Ad un festival».

Carlo: «Quando è stato il festival?»

Myra: «Nel 2012».

Carlo: «2012. In Perù ci siamo conosciuti».

Eri stato invitato come poeta?

Carlo: «Sì, e lei faceva parte dello staff. Anche se lei è una poetessa bravissima».

Me lo ha detto Giuseppe.

Myra: «Grazie, grazie Giuseppe».

(Giuseppe ride)

E lì hai letto delle tue poesie?

Carlo: «Sì».

Che cosa hai letto?

Carlo: «Ho letto *Poema a Trotskij* e alcune altre poesie. Lì i festival durano diversi giorni, i poeti vanno in vari posti e leggono i loro versi, alle volte anche due volte al giorno, c'è una grande diffusione».

Giravate nelle piazze della città?

Carlo: «Nei locali e nelle piazze, la giornata finale si è tenuta in una grande piazza».

Myra: «O nelle librerie, nei centri culturali, ma la serata finale è stata come un concerto rock, stavamo in un auditorium e c'erano quattromila persone ad ascoltare i poeti».

Ciascuno leggeva nella propria lingua?

Carlo: «C'era una traduzione, nel senso che ognuno aveva accanto un aiutante, che leggeva in spagnolo. Erano organizzatissimi, perché là la poesia è importante, molto più importante che qua. Poi in Colombia ancora di più, in Colombia i poeti sono delle star».

Myra: «Il festival di Medellin è enorme, sono stata invitata lì, era pazzesco, leggevi davanti a dodicimila persone, come se tu fossi un cantante».

Che tipo di rapporto hai con la poesia ispanica e latinoamericana?

Carlo: «Profondo. Ho partecipato a molti festival di poesia in America Latina. Recentemente la rivista messicana «La Otra» ha chiesto di fare un'intervista "in coppia" con Myra. Entrambi risponderemo alle stesse domande sul nostro essere poeti e sul vivere la poesia. Alla fine di ottobre parteciperò al festival di poesia POEMAD, a Madrid, come unico italiano invitato».

Perché in America Latina la poesia è ancora così radicata?

Carlo: «Un po' perché è necessario e un po' per una ragione sorprendente: quando stavo a Medellin e chiedevo ai colombiani come mai amassero così tanto le poesie, tutti mi davano delle risposte che non erano mai letterarie: perché la poesia mi aiuta a vivere, mi dicevano, perché la poesia ci rende migliori, e così via. Poi feci la stessa domanda a un poeta che stava lì, un poeta colombiano, e lui mi disse: "i colombiani amano la poesia perché la confondono con la speranza". E questo dà l'idea di come sia legata agli uomini, la poesia, come sia parte della vita».

Invece qua, quando diciamo, io o Giuseppe, alle nostre figlie "vi vorrei leggere una poesia", c'è il fuggi fuggi.

Carlo: «Per carità, dicono. Eh eh».

Esatto, è proprio l'opposto, per cui poi ti rendi conto di essere inadeguato se le forzi ad ascoltare. Sbagli e diventa tutto più complicato.

Carlo: «Però nei periodi mossi, diciamo, i giovani andavano ad ascoltare le poesie, negli anni Sessanta ci andavano, e si rimorchiavano le ragazze, quello era significativo, dove vanno le ragazze significa che c'è qualcosa di vivo. I giovani frequentavano sempre le piazze, i locali, le case dello studente, luoghi dove si facevano molte letture pubbliche. C'erano questi movimenti per cui la poesia era una cosa nuova, vitale; andavano di moda i beat, la poesia di Brecht».

Giuseppe: «Sei stato anche tu a Castelporziano»?

Carlo: «Sì, c'ero anche io. Castelporziano è stata in parte un successo e in parte un fallimento, perché si era sparsa la voce che veniva Patty Smith, e quindi vennero tutti i giovani movimentisti, i compagni, persone interessate alla musica, e invece si sono trovati questi poetini italiani (lo dice ridendo) che sapevano a mala pena leggere e allora hanno cominciato a urlare e molti non hanno potuto continuare. Io ho letto delle poesie».

E per te come andò?

Carlo: «Abbastanza bene. Hanno ritenuto opportuno non invitarmi. Ci andai come spettatore. Chi catturò subito l'attenzione fu Amelia Rosselli».

Perché?

Carlo: «Aveva questo *pianismo* e questo modo di parlare con l'accento inglese; poi sono arrivati i poeti beat americani a dire "OM OM OM", e alla fine si sono calmati tutti, però non è che la poesia ci entrasse molto, è stato una specie di happening, interessante ma in cui la poesia entrava un po' di straforo, comunque è stata una prova di grande vitalità. Più una società è in movimento, più la poesia ha un ruolo – anche là dove la società è legata al sacro. Per esempio c'è un'organizzazione che si chiama *Voix Vives*, 'Voci Vive', che organizza letture in tutto il Mediterraneo: sono stato a una lettura in Francia, a Sète, che è la città dove è nato un poeta importante, Valery, e mi hanno raccontato che erano stati a un festival in Marocco, organizzato malissimo, ma dove la partecipazione era enorme, cioè interveniva tutta la famiglia a sentire il poeta, pure i bambini, e alla fine ringraziavano».

È impensabile qui, a Roma.

Carlo: «Un altro episodio che vi voglio raccontare è questo. Una volta mi è successo di incontrare Silvia Baraldini, in un bar che si chiamava…, non ricordo più. Allora la Baraldini disse, "Ah, la poesia, mi ricordo che quando stavo in prigione negli Stati Uniti c'era una detenuta inglese bravissima che pensò di affiggere delle poesie sui muri del carcere". Mi raccontò che questa iniziativa ebbe un successo enorme, tutti potevano attaccare poesie, c'era chi le rubava per mandarle alla famiglia, chi metteva quelle scherzose, chi quelle classiche. Insomma c'era questa enorme vita della poesia all'interno di un carcere e questo è impressionante».

Perché avevi scelto di leggere Poema a Trotskij*?*

Carlo: «Perché è la mia poesia più conosciuta, quella che piace di più in America Latina».

Quando l'hai scritta?

Carlo: «Tra la fine del secolo scorso e l'inizio del nuovo secolo: l'ho pubblicata con Empiria, in un libro intitolato *Mangiare*, dove c'è un poemetto sul mangiare molto grottesco. In *Poema a Trotskij* faccio un bilancio della mia vita da militante. Alla fine ho capito molte cose; ho impiegato, credo, circa quarant'anni per scriverla».

Come mai?

Carlo: «Il primo pezzo l'avevo fatto quando ero un giovane militante trotzkista, era una specie di canzoncina che mi ripetevo. Successivamente mi è venuta l'idea di scrivere questa poesia, però c'era molta retorica, perché è basata tutta su una partita a scacchi, tra Trotskij, che era il capo dell'esercito russo a suo tempo, e Alechin[1], il campione mondiale di scacchi che stava in galera. Trotskij un giorno andò in galera e sfidò Alechin a fare una partita. L'immagine del condottiero che ha creato un esercito dal nulla che sfida il campione mondiale di scacchi mi è sembrata bella. Piano piano mi sono accorto che entrambi questi giocatori volevano perdere: Alechin aveva paura di vincere per non subire ritorsioni, e Trotskij, che se ne accorse, gli disse sarcasticamente: se perdi, ti faccio fucilare. Alla fine Alechin, ovviamente, vinse. Però, poi tutti e due ebbero una fine tragica. In realtà, volevo fare una specie di bilancio, valido soprattutto per me, perché la mia militanza politica è stata un isolarsi dalla realtà. Infatti, ho impiegato molto tempo per capire che in realtà ciò che raccontavo non era una sfida tra due titani ma tra due persone destinate alla sconfitta: Alechin si suicidò perché accusato di collaborazionismo con i tedeschi, subito dopo la guerra; Trotskij venne espulso dall'Unione Sovietica e successivamente assassinato

[1] Aleksandr Aleksandrovič Alechin.

da un sicario di Stalin; per cui dietro questo scontro c'è un po' la tragedia della storia».

L'idea centrale non è quella del nostalgico deluso nel suo sogno giovanile mai realizzato, ma la fedeltà a quel sogno di un mondo migliore che è stato un grande sogno.

Carlo: «*Poema a Trotskij* è un poemetto sulla vocazione a perdere, su una forte aspirazione alla sconfitta. Non stupisce che ci abbia messo così tanto a portarlo a termine, nel senso che ho dovuto ripercorrere il mio passato prima di trovare una conclusione, una stesura definitiva. Sentirsi un fallito politico, un illuso dalla rivoluzione che si è scontrato con una realtà che mi ha sopraffatto, e la consolazione di aver scelto un padre buono (non Stalin ma Trotskij)».

In genere abbiamo una concezione opposta della politica, come parte attiva, come occasione del fare.

Carlo: «Il problema è che l'essere trotzkista, cioè far parte di un movimento sconfitto che aveva molte ragioni per essere un movimento giusto ma che ormai era sconfitto, e quindi anche rifugiarsi in questa sconfitta intelligente, era, per me, come vivere nella parte di dietro della storia. La storia andava in un'altra direzione, e questo è il destino di tutte le sette. Le sette che partono da una sconfitta si isolano e cercano di mantenere la purezza delle idee rivoluzionarie; quando interviene una seconda fase delle rivoluzioni, le sette non servono più perché la rivoluzione è cambiata. Le loro armi, ormai, quindi, non servono più».

Tu provieni da un mito grandissimo, quello del socialismo. Eppure con Poema a Trotskij *distruggi questo mito. Perché?*

Carlo: «Perché mi sono reso conto che, se la mia militanza politica era una fuga dalla realtà, nello stesso tempo si nutriva di un'utopia che, sia pur sconfitta, resta

un mito da conservare. “O socialismo o barbarie”, appunto, che è il proclama del poemetto. Però io ho coscienza della barbarie che dilaga».

Giuseppe: «Quando sei entrato nel gruppo clandestino trotzkista?».

Carlo: «Nel 1962, e ne sono uscito agli inizi degli anni Settanta. Dunque in tutto ci sono stato nove anni».

Prima quindi del Sessantotto e della nascita del movimento studentesco.

Carlo: «Sì, quando c’è stato il Sessantotto ero un vecchio trentenne e sono stato travolto da questi giovani. Noi ormai non capivamo più nulla, guardavamo ancora alla classe operaia, poi la rivoluzione sessantottina viene e spazza via tutto; ci dicevamo, “ma come, sono gli studenti, ora, che fanno la rivoluzione? Non erano reazionari, borghesi? Non è possibile...”».

In effetti moltissimi erano figli di borghesi.

Carlo: «Sì, lo erano, ma stavano vivendo una crisi, e poi nel ’68 è stato anche... ci sarebbe molto da discutere».

Giuseppe: «Il piano rivoluzionario qual era? Armato? Dovevate organizzarvi?».

Carlo: «No, non eravamo armati, era una lotta a livello politico, una lotta di idee. Parliamo di poesia; è meglio».

Se non era armato, che tipo di gruppo clandestino eravate?

Carlo: «Eravamo clandestini perché facevamo entrismo nel PCI. Il l’entrismo è una tattica inventata da Trotskij, per cui ci si iscriveva alle grandi organizzazioni portando avanti delle istanze diverse, polemizzando, cercando di creare correnti interne, come talpe che scavano e smottano il terreno. Il risultato però fu che alla fine venimmo tutti quanti espulsi».

Giuseppe: «In conseguenza di un’azione ben precisa o perché non ce la facevano a sopportarvi?».

Carlo: «Proprio perché avevano scoperto che eravamo trotzkisti. C'era stato il XX Congresso del PCUS a Mosca in cui Kruscev aveva denunciato i crimini di Stalin e si cominciava a destalinizzare l'Unione Sovietica; però noi volevamo andare più avanti, eravamo dei trotzkisti rivoluzionari puri, bla bla».

Avevi contatti con organizzazioni politiche internazionali?

Carlo; «Certo. Anche la nostra era un'organizzazione internazionale. Tutti i gruppi trotzkisti sostengono di essere la Quarta Internazionale, che fu fondata da Trotskij in opposizione alla Terza, che era ormai diventata l'internazionale di Stalin. Eravamo legati soprattutto ai gruppi dell'America Latina; è per questo che io parlo spagnolo».

Hai detto che siete stati travolti e superati dal Sessantotto.

Carlo: «Noi eravamo un gruppo vecchio che veniva da una realtà vecchia, non avevamo nulla a che vedere con il '68, che erano forze giovani mosse dalle forze della storia; noi venivamo dalla Rivoluzione Russa, dalla lotta tra Stalin e Trotskij, l'opposizione di sinistra organizzata da Trotskij, che poi fu sconfitta, cui seguì tutta la tragedia dello stalinismo. Eravamo un gruppo legato all'idea bolscevica della militanza rivoluzionaria. Altro che fantasia al potere, capisci? Quindi fummo completamente spiazzati e poi spazzati via, ma questo succede a tutti i movimenti settari: c'è un film dei fratelli Taviani, *San Michele aveva un gallo*, in cui un uomo in galera si prepara alla prossima ondata rivoluzionaria e poi quando questa arriva si accorge che è un'altra cosa, che ha vissuto nel passato; e anche io ho vissuto nel passato, avevo bisogno di fuggire dalla realtà dopo aver vissuto una stagione, una serie di anni, in cui viaggiavo come una specie di globe-trotter per l'Europa in autostop. La mia fuga è stata la fuga nella politica».

Un conoscente mi raccontò che un giorno era andato a casa di un compagno più anziano che aveva scelto la strada eversiva. Facendolo entrare, gli disse:

«Accomodati pure», indicandogli delle cassette di legno della frutta dove sedersi. Non c'era altro nella stanza.

Carlo: «Sì, anche noi conducevamo una vita monastica, una dedizione totale. Tutte le sette che nascono da una rivoluzione sconfitta vivono in un ambito piccolo, in un ambito volontaristico e semiclandestino. In Italia c'è stato il fenomeno di Filippo Buonarroti, e anche lui faceva l'entrismo, cioè c'erano dei gruppi che contenevano all'interno dei sottogruppi più radicali da cui venivano strumentalizzati. Dentro il gruppo dei repubblicani si muoveva un manipolo di carbonari, molti ignoravano di essere manovrati da questi ultimi. Era l'epoca delle sette, anche Mozart ne faceva parte, con gli Illuminati di Baviera».

Giuseppe: «Questo non ti dà, come scrittore, anche una struttura straordinaria a livello onirico e ideale?».

Carlo: «Sì, ma infatti era un grande sogno, un grandissimo sogno, che ti dà anche una struttura personale, anche molto portata, quando c'è bisogno, a un'attività decisa e disciplinata».

Chi è stato, letterariamente, il tuo primo maestro?

Carlo: «Se si vuole aggiungere una pennellata di colore si può dire che sono stato un allievo del ribelle Roversi, uno dei più rappresentativi poeti del secolo scorso, che a un certo punto rifiutò di pubblicare con Feltrinelli e ciclostilò[2] le sue poesie dandole gratis a tutti quelli che le chiedevano».

Sei arrivato alla poesia dopo la militanza politica?

Carlo: «Ho iniziato a scrivere poesie nella tarda adolescenza; a 24 anni mi sono messo a fare il militante e per nove anni non ho più scritto, con l'idea che era più importante essere un mediocre rivoluzionario che un buono scrittore. Mi rendevo chiaramente conto di questo, ma pensavo di essere più utile così. Dopo essermene andato, ho ripreso a scrivere e da allora la scrittura è stata il centro della mia vita».

[2] *Le descrizioni in atto*, ora raccolto in *Tre poesie e alcune prose. Testi (1959-2004)*, a cura di Marco Giovenale, Roma, Luca Sossella Editore, 2008.

Come nacque la tua prima pubblicazione, Strana categoria*, nel 1975?*

Carlo: «La mia prima raccolta è stata un ciclostilato, che io, non conoscendo nessuno, mi sono preparato da solo, e che ho mandato in giro, trovando anche dei consensi, trovando dei rapporti. Era l'epoca del ciclostile; tra l'altro: mi chiesi, "ma a chi lo mando?". Ebbi una recensione di Enzo Siciliano su una rivista importante, Fortini mi scrisse. Insomma andò meglio del previsto. Dopo ho pubblicato dei libri con Empiria».

Giuseppe: «Sono venuti loro da te?».

Carlo: «La direttrice di Empiria, che è anche la donna delle pulizie, la fattorina, la portiera ecc., della casa editrice, è una mia amica da quando avevo vent'anni, quando anche lei scriveva e anche io scrivevo. Poi, dopo tanti anni, l'ho ritrovata quando era editrice».

Nel frattempo lavorarvi all'Università come ricercatore?

Carlo: «Sì, ho riacchiappato la vita per la coda: a trentadue anni sono andato via dalla politica e non avevo nulla, cioè non avevo un titolo di studio, non avevo una specializzazione nel lavoro, avevo vissuto come un povero, noi eravamo militanti molto poveri, gli unici lavori che riuscivamo a trovare erano quelli dei rappresentanti, che fanno in genere i giovani emarginati che vanno in giro cercando di vendere la roba. Ma io intanto sono molto timido e poi non avevo i vestiti adatti».

Non vendevi mai nulla?

Carlo: «Vendevo poco, per cui mi sono trovato ad un certo punto a domandarmi: e ora che faccio? Avendo dato una parte degli esami, mi sono buttato nello studio e in poco tempo mi sono laureato in Storia con una tesi molto buona e con l'obiettivo di restare all'università; tanto che diventai un ricercatore di Storia Moderna».

Perché scegliesti la storia?

Carlo: «Perché l'istituzione letteraria non mi è mai piaciuta. Ho preferito essere libero e scrivere quello che volevo. Né ho mai voluto o potuto fare carriera, proprio perché scrivevo».

Chi era il tuo professore di riferimento?

Carlo: «All'inizio Vittorio Emanuele Giuntella, con cui mi sono laureato. Era un cattolico con qualcosa di eretico, un personaggio veramente fuori dell'ordinario, era stato in un campo di concentramento in Polonia. Aveva un buon rapporto con gli studenti; i suoi tre collaboratori più giovani erano marxisti e non ha mai, mai detto una parola su quello che noi facevamo o su come impostavamo le nostre ricerche. Poi sono passato a lungo con Corrado Vivanti. Con la riforma dell'università sono diventato autonomo e allora mi sono specializzato in *Storia dell'amore*: mi ero stancato della storia come insegnamento tradizionale, e ho trovato questo filone in cui sono diventato abbastanza bravo e piaceva molto agli studenti. Sono andato in pensione a 67 anni, che anno era?»

Myra: «Adesso ne hai quasi 79».

Carlo: «Sì, ecco, nel 2005».

Giuseppe: «Che tipo di insegnamento era *Storia dell'Amore*?»

Carlo: «Non ero un professore importante, non volevo fare carriera, non cercavo finanziamenti, però mi ero specializzato in questo corso che era divertente e interessante anche per gli studenti. Poi purtroppo si è perso quando sono andato via io, nessuno l'ha ereditato».

Oggi avrebbe un grandissimo successo.

Carlo: «E infatti se io avessi avuto il tempo avrei potuto scrivere un libro molto interessante».

Myra: «Potresti farlo».

Carlo: «Eh, ma ormai…».

Hai conservato delle dispense del corso o degli appunti presi dagli studenti?

Carlo: «In un momento non di follia, ma di... ho cancellato dal computer tutto quello che riguardava la storia. L'ho fatto per sbaglio, ma certi sbagli hanno un significato. So molte cose soprattutto sull'Italia, su quella che è stata la famiglia italiana, quello che sono stati i rapporti uomo donna in Italia, che aiuta a capire anche che cos'è l'Italia di oggi, la sua arretratezza, però *nun se po' fa' tutto*. Se dovessi scrivere un libro di questo genere dovrei stare più di due anni a fare solo quello».

Giuseppe: «Qual era il tema del corso?».

Carlo: «Ruotava intorno all'origine della famiglia borghese, che nacque nel Settecento in Inghilterra in contrapposizione alla famiglia aristocratica, ed era basata sulla libera scelta del coniuge, sull'amore coniugale, sull'amore per i figli, sulla fedeltà; agli aristocratici questo non importava affatto».

La rivoluzione del concetto di famiglia o il modo di educare i figli passò anche attraverso la letteratura e il teatro, basti pensare al ruolo svolto in questo senso da Rousseau. In Italia invece è stato culturalmente fondamentale per molte generazioni un unico modello, quello di Renzo e Lucia.

Carlo: «Sì infatti, c'è stata in Europa una rivoluzione culturale, sotto certi aspetti. Per esempio il romanzo *Pamela* di Richardson, in cui una cameriera, invece di andare tranquillamente a letto con il suo padrone aristocratico (in fondo era visto quasi come un dovere, no?), si rifiuta di farlo e alla fine il padrone la sposa. La virtù ricompensata è un nuovo modello culturale. Ho letto un libro di Yan Watt, in cui si sostiene il fatto che non era strano il fatto che nascesse un personaggio di donna virtuosa, e fedele, ma la cosa strana era che questo personaggio fosse una cameriera, perché in genere erano delle principesse a essere sempre modelli di virtù. Tutto questo ha avuto un'importanza enorme per la classe borghese. Era un argomento interessante. Ho fatto degli studi sull'Italia: per esempio, una cosa di cui mi sono accorto, che ho inserito in un articolo su una rivista, è che gli illuministi italiani, politicamente molto bravi e che lavorarono a fondo sulle forme economiche e sulle

riforme dello stato, delegavano le questioni famigliari, sentimentali e sessuali alla Chiesa. Altrove invece gli illuministi contribuirono a formare una morale laica, pensiamo al ruolo del dottor Samuel Johnson in Inghilterra. Da noi la Chiesa è rimasta la padrona assoluta di tutto ciò che riguardava il sesso o il matrimonio; anche gli illuministi più arditi non toccavano questi argomenti se non di sfuggita. Era molto difficile non subire un certo influsso: per esempio, io amavo moltissimo Pietro Verri; ma siamo andati altrove e non sulla poesia».

Prima hai parlato degli sconfitti: anche Pietro Verri lo è stato.

Carlo: «Sì, un grande sconfitto. In un suo scritto intitolato *Pensieri miei pericolosi a dirsi*, sostiene le stesse cose che diceva Rousseau e che Rousseau pubblicava, al contrario di lui che scriveva di nascosto. Tra l'altro Verri è un grandissimo prosatore, come anche Galileo ad esempio, però nessuno di loro si poneva il problema di essere uno scrittore, avevano solo delle cose da dire, non gliene importava niente di essere considerati grandi scrittori. *Manoscritto per Teresa* è un libro bellissimo scritto per la figlia Teresa, cominciato quando lei aveva appena qualche ora di vita, e che Verri ha continuato a scrivere, giorno dopo giorno, affinché lo leggesse da grande; e quindi, ad esempio, c'è tutta la storia del suo matrimonio. È un libro splendido, non pensato per un editore. L'idea di vincere il Campiello non passava neanche per la mente a questo tipo di scrittori».

E perché ti piacciono gli sconfitti?

Carlo: (ride) «Chi ha detto che mi piacciono gli sconfitti? Non lo so, sì, mi piacciono gli sconfitti, i marginali, mi sono sempre sentito marginale, ho avuto un padre generale e fascista e questa ribellione che ho avuto nei confronti dell'Istituzione, del potere, è passata sempre attraverso un atteggiamento tra il ribelle e il timido; quindi ho cercato la marginalità anche letterariamente, no? Quella pompa retorica che è l'istituzione letteraria l'ho sempre rifiutata, anche nella ricerca delle case editrici. E per fortuna, questo mi ha dato una grande libertà nella scrittura. C'è

una frase di Marco Giovenale che parla di rifiuto dell'irreprensibilità dei canoni letterari, questa parola «irreprensibile» mi sembra importante».

Sciolta nel senso di senza legami?

Carlo: «Sì, anche Berardinelli ha parlato di questo al mio riguardo: secondo lui io scrivo come se la poesia non esistesse, come se fossi l'unico poeta al mondo, indipendentemente da quello che fanno gli altri: e anche uno studente che ha fatto una tesi di laurea su di me, Gianluca Capasso, sostiene che parto da me stesso e non appartengo».

Myra: «*You don't belong*» (e lo ripete in italiano).

Carlo: «Io non amo molto la tradizione letteraria italiana: anche perché la mia impressione è che dei due grandi padri della poesia e della lingua della letteratura italiana, che sono Dante e Petrarca, quello che è sopravvissuto è Petrarca. Il Dante che noi insegniamo a scuola, col quale torturiamo i nostri ragazzi, è un poeta isolato».

Giuseppe: «C'è un poeta italiano del Novecento che definiresti dantesco?»

Carlo: «L'unico che si è rifatto a lui è Pasolini; sì, lui è un poeta dantesco. Mentre altrove ci sono stati tutta una serie di poeti come Eliot o Ezra Pound che hanno studiato l'italiano per leggere Dante, perché avevano l'idea di porsi i problemi dei destini del mondo, dei destini dell'umanità. La tendenza letteraria italiana è invece più legata al petrarchismo, al purismo, al belcantismo in un certo senso, e a me non piaceva. Per esempio mi sono accorto che la letteratura francese, fin dai tempi di Moliere, è sempre stata fatta da grandi ribelli: l'Accademia Francese è stata per molto tempo ciò che più possibilmente era reazionario, fermo, cristallizzato, e la grande letteratura è venuta sempre da grandi ribelli, pensiamo a Baudelaire, a Rimbaud. In Italia forse solo Leopardi è stato il vero grande poeta ribelle».

Ribellione. La poesia è un atto di ribellione, per te?

Carlo: «Si lo è, lo è sempre, è un negare la realtà che ci circonda, un criticarla, un mostrarne le assurdità, un rivendicare qualcosa di diverso dalla merda in cui si

vive. Al limite, se vogliamo, utilizzando forme nuove, forme di merda, ma per lottare per la vita contro la merda».

Un giorno ci dicesti, chiacchierando con noi, che tu sei per natura ribelle e romantico…

Carlo: «Mi state chiedendo chi sono?».

(Ridiamo, io e Giuseppe, scuotendo la testa).

Carlo: «Filippo La Porta mette in rilievo che in *Polvere* c'è l'aspirazione a rinascere dalle proprie ceneri. Quindi c'è il senso dell'entropia, della disfatta, ma anche di una rinascita in cui ha posto una buona dose di umiltà, una lotta tra pessimismo e salvezza. In un mondo che sta crollando c'è anche il ricordo di come le chiese paleocristiane furono costruite con i detriti, coi ruderi, dell'Impero Romano: dalla morte può rinascere vita. Una vita che sia cosciente di provenire da una sconfitta: la polvere, i detriti, l'uomo di gesso, ma anche l'origine della vita organica attraverso i microorganismi».

All'ossessione per il sublime, e in controtendenza sia rispetto alla tradizione poetica italiana sia riguardo alla prevalenza dei temi politici tipici della tua generazione, tu preferisci una poesia che si volge al privato. Come mai questa scelta?

Carlo: «Se pensiamo che Carducci è contemporaneo di Baudelaire, capiamo tutto della letteratura italiana. Ché Carducci è anche un grande poeta, però è ancora legato all'idea del classicismo e del patriottismo, per cui il privato è qualcosa di sporco; mentre Baudelaire si butta completamente, il suo cuore è messo a nudo, come anche altre parti del corpo, cioè proprio tutti gli istinti, e questo secondo me era un punto necessario per uscire dall'impasse. Ora, guardando a questo ultimo periodo, vedo una poesia piuttosto vitale in Italia, anche se nascosta. Non voglio fare dei nomi, ma ci sono diversi poeti, anche giovani, bravi».

Giuseppe: «Guido Gozzano ha poi fatto piazza pulita»…

E agendo per i posteri.

Carlo: «Sì. C'è stata tutta una retorica che è arrivata fino a D'Annunzio per cui la vita privata o non esisteva oppure veniva infilata di nascosto. D'Annunzio è un grande poeta ma il suo privato è tutta retorica, tutta costruzione. Aveva una capacità linguistica e musicale enorme, per cui in certi momenti è notevolissimo, però noi siamo figli della banda Gozzano, perché Gozzano ha rotto completamente col passato ed è andato molto avanti, verso quello che noi abbiamo definito oggi un linguaggio basso. Un linguaggio colloquiale in cui poi si andava a fondo delle questioni, perché lui andava a fondo anche dei suoi fallimenti, delle sue incapacità. A me Gozzano piace molto».

Dopo la prima raccolta pubblicata, Poesie leggere[3]*, e la seconda,* Strategia*, entrambe del 1981, sono passati tanti anni prima che uscisse la terza,* Mangiare*: perché?*

Carlo: «Sì sono passati diversi anni».

In quel tempo frequentavi altri poeti a Roma?

Carlo: «Negli anni Ottanta entrai a fare parte di una cooperativa editrice che aveva il suo centro in Emilia. Si chiamava Aelia Laelia e abbiamo pubblicato anche dei testi importanti come gli *Appunti sparsi e persi* di Amelia Rosselli, o l'unico libro di Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano*; in quel periodo ho scritto anche un romanzo, *Gustavo*. Poi ho ripreso negli anni Novanta, e la raccolta *Mangiare* è una cosa venuta da sola».

Myra: (con voce da bambina) «Quando io nascevo, perché io ti ispiravo».

Carlo: «Certo» (fa una pausa) «Io penso che la poesia sia come una bella donna, che viene a trovarti quando vuole lei: tu è inutile che la cerchi, però quando viene la devi accettare, subito».

---

[3] *Poesie leggere* è una raccolta uscita presso l'editore di Pisa Quaderni di Barbablù, nel 1981, con una prefazione di Alfonso Berardinelli. Dello stesso anno *Strategie*, con interventi di Beppe Sebaste, Annalisa Biondi, Renzo Paris. L'editore è Savelli, di Roma.

Nella Lode di Ysolt *Ezra Pound esprime un pensiero simile: «Ma ancora venivano le parole foglie, le parole folletti bruni/ E dicevano «l'anima ci manda»/ «Un canto, un canto».*

Carlo: «Non la conoscevo, mi piace però. Un poeta che amo moltissimo è Apollinaire. Lui era un grande poeta amoroso, un poeta sperimentale che ha inventato la parola surrealismo, di una lucidità enorme, perché per esempio la poesia *Zone* è una visione della società contemporanea che è resa con una chiarezza esemplare. Aveva questa capacità di unire la tradizione con l'innovazione, di scrivere in versi alessandrini e usare ancora la rima, però abolendo tutta la punteggiatura. Un altro poeta che amo molto è Pasolini».

Pasolini aveva capito la contrapposizione di cui si parlava prima sugli studenti di valle Giulia. Noi ci siamo arrivati parecchi anni dopo.

Carlo: «Sì, infatti. Pasolini ha preso il toro per le corna. C'è una parola che a me non piace che usano i critici (ride) quando parlano di un poeta, dicono: "Ah! Lui ha corso dei rischi enormi, terribili, perché ha usato queste parole, questi modi di esprimersi". Pasolini se ne fregava completamente, ha azzerato tutto, ha scritto anche delle poesie bruttissime, che però doveva scrivere, e poi ha scritto delle poesie bellissime, ha ripreso tutto il linguaggio parlato e l'ha infilato dentro la poesia».

Giuseppe: «Quale Pasolini preferisci?».

Carlo: «Soprattutto l'ultimo, quello di *Trasumanar e Organizzar*, che poi fu giudicato il suo libro peggiore, che nessuno recensì, e alla fine Pasolini si recensì da solo. Secondo me lui lì supera un certo… non mi viene la parola: forse, narcisismo… *Le ceneri di Gramsci è* un libro molto bello, ma c'è qualcosa di decadente e c'è anche un certo compiacimento decadente. Invece, a un certo punto, ecco, Pasolini dice no al '68, ma Pasolini si è lasciato completamente fare a pezzi dal '68, anche se è stato contro il '68; d'improvviso ha eliminato tutti i suoi vecchi canoni letterari e, se prima era stato un po' un grillo parlante, poi ha cominciato a scrivere poesie bellissime in

cui diceva “io non capisco più niente”. Ho in mente la poesia su Piazza Fontana, *Patmos*, scritta la notte stessa dell’esplosione della Banca dell’Agricoltura».

Patmos*, bellissima: elenca i nomi di chi è morto a causa dell’esplosione ed evoca il suicida capro espiatorio.*

Carlo: «Sì, e la scrisse senza sapere nulla. Poi diede vita a tutta una serie di poesie di livello molto minore, polemizzando con Valpreda, polemizzando qua polemizzando là; però quando Pasolini metteva la seconda aveva una potenza enorme».

Giuseppe: «L’hai mai conosciuto?»

Carlo: «No. Non ho fatto in tempo a conoscerlo».

In Un coraggio a metà *tu ritieni che quel Pasolini ignorato dalla critica in realtà elegge una poesia ibrida, musicale, troppo lontana dal Parnaso, da cui anzi vi è disceso, aggirandosi per i vicoli della città, producendo versi-cronaca, versi-indignazione. Da quale occasione è scaturito quell’articolo?*

Carlo: «Questo articolo è stato scritto subito dopo la sua morte, ed è più un testo di poetica che un testo su Pasolini. In realtà per capire chi era Pasolini ho dovuto leggere «Gente», che è un giornale di destra, perché lì si raccontava tutta una serie di episodi che i bravi critici di sinistra nascondevano accuratamente, per non parlare male di lui; quindi il Pasolini masochista, il Pasolini che si faceva picchiare ed era felice che qualcuno lo facesse, e tutti quegli aspetti privati di cui lui stesso non ha mai parlato, e che poi tutta la critica ufficiale ha nascosto. Il giornalismo di bassa lega ha parlato di queste cose. E appunto uno ritorna al privato perché certe cose vanno tirate fuori, altrimenti rimaniamo… cioè quello che ci ha insegnato Baudelaire è anche questo, che non ha messo a nudo solo il suo cuore, ma il suo cazzo, i suoi istinti, anche quelli meno nobili. Una cosa che ha detto su di me Olivier Favier, che è un giornalista e critico francese, è che quello che scrivo io è osceno: osceno, letteralmente, è ciò che non bisogna mostrare, la parola osceno significa questo, ci

sono cose oscene che non bisogna far vedere, e lui, molto generosamente, dice che io le faccio vedere. Credo che in questo ci sia il tentativo di cambiare qualcosa, di fare qualcosa».

Giuseppe: «Dove è che ritieni di essere più osceno, nella poesia o nella prosa?».

Carlo: «Beh, in tutte e due. Per esempio, nel *Poema a Trotskij*, dire che essere stato un militante di sinistra era un modo per sfuggire alla realtà, è osceno, nel senso che non si dice, perché i militanti di sinistra dovevano essere felici di esserlo, di stare dentro alla realtà. Poi nel romanzo *Memorie di un rivoluzionario timido* ho proprio dilagato; anche *Poema inutile* è osceno sotto diversi aspetti…».

Lo è anche tutta la sequenza sulla vecchiaia presente nella raccolta Sasso. *O la poesia* Fine della tragedia, *quella sul tentato suicidio da parte di Aldo Rosselli. L'oscenità è nel dire tutto, nel contemplare l'inevitabile, anche il ridicolo che sta insieme al sublime, che convive anche col basso. Il poeta sceglie sempre cosa dire?*

Carlo: «Si, ma il poeta sceglie in realtà come dire, non cosa dire, perché certe cose se esistono vanno dette. Per esempio Svevo ha avuto un merito enorme, raccontare in modo tranquillo tutta una serie di cose oscene; ama una donna e sposa la sorella di questa donna, solo perché era conveniente, era meglio, e lo dice tranquillamente, non si mette a urlare, non entra in crisi, non fa il monologo di Molly Bloom nell'*Ulisse* di Joyce, ma lo dice, era innamorato di una donna e ne ha sposato la sorella, perché era vantaggioso per lui, e questo è molto osceno, aiuta molto a capirsi, a pensare».

Fine della tragedia *racconta un episodio realmente accaduto?*

Carlo: «Sì. È così. Mi è capitato di parteciparvi. Aldo aveva tentato il suicidio e noi amici andiamo a trovarlo a casa, di questo parla la poesia. Non c'è riuscito, almeno per questa volta, ma i motivi per cui voleva suicidarsi sono di una verità assoluta: le cose gli stanno andando male, le bollette imperversano, come i problemi

economici che si sommano alla sua malattia, e lui non vuole pesare sulla moglie. È drammatica la verità del suicidio e la sua banalità, c'è un punto in cui la vita fa male, senza grandi ragioni filosofiche. È così e basta».

Giuseppe: «Con anche l'incomprensione, il travisamento dettato dall'arrivo del medico di guardia che in realtà non è uno psicologo ma si occupa di ginocchia, fa l'ortopedico per cui uno degli amici ne approfitta per chiedere un consulto, visto che si trovano lì».

Il fatto che noi non siamo mai all'altezza del sublime è un altro dei tuoi temi; ma qui tutto è pure di una dolcezza immensa, penso a quanto ci si bacia e ci si abbraccia nella poesia, sembra un po' un matrimonio, e allo smarrimento e al disincanto del finale, per cui si va a bere una birra.

Carlo: «Non c'è nulla di offensivo, perché è parte dell'esistenza. Così come non possiamo vivere sempre al di sopra delle nostre possibilità, così non possiamo pensare la tragedia di un suicidio se non vivendola insieme al fallimento di tutti, che siano i figli, la famiglia, gli amici, e il gesto che sgomenta rientra in una dimensione di reale esistenza. Aldo Rosselli sapeva che questa poesia era dedicata a lui e, una volta che la stavo leggendo in pubblico, si alzò per dire: "Sì, è stato un suicidio maldestro, non sono neanche bravo a suicidarmi"».

Le tue poesie nascono da questa necessità di chiarirsi e di chiarire?

Carlo: Quando ero molto giovane e ho cominciato a scrivere poesie parlando del mio malessere, che era grande – non amo la famiglia borghese, che è come una società paralizzata – e le feci leggere a qualche amico, uno mi disse: "Ma tu parli di me". Lì ho capito che potevo parlare di un malessere che era mio ed era anche degli altri, e che in questo senso potevo comunicare, potevo diffondere, potevo usare la poesia come un mezzo di conoscenza».

Giuseppe: «Che tipo di malessere era, il tuo?».

Carlo: «Esistenziale, era un sentirsi a disagio in una famiglia. Una poesia di due soli versi, che non ho mai pubblicato, ma prima o poi lo farò, riguarda il fatto che se in Paradiso incontrassi i miei genitori, farei finta di non conoscerli».

C'è un racconto di Manganelli in cui qualcuno che sta nell'aldilà vince una specie di lotteria e come premio può fare una telefonata a casa. Risponde il figlio e dopo i primi momenti in cui gli viene chiesto come va la vita lì, che cosa fai, ti trovi bene, ritornano fuori le incomprensioni di un tempo e la rabbia repressa monta fino a che non si mettono a urlare e la telefonata termina con un perentorio sbattere della cornetta. C'è la possibilità, nella tua opera, di percorre il tragico fino in fondo? Prima hai parlato del ridicolo, o del grottesco come caratteristica del reale.

Carlo: «L'assurdità può essere tragica e può essere comica, pensiamo a Kafka che quando leggeva le sue cose tutti gli amici ridevano come pazzi, e lui invece no: "Arrivano i poliziotti e si mangiano la sua colazione", e giù gli amici a sbellicarsi».

Myra: (attacca a leggere una sua poesia) «Non voglio distruggermi, non mi piace distruggermi». Vi darò il mio libro di poesie, Cortellessa lo farà uscire con Pasini in italiano. Carlo ha tradotto delle mie poesie in spagnolo, io scrivo solo in spagnolo logicamente».

Carlo: «Sì, è vero».

Sei nato a Roma, Carlo?

Carlo: «Sì. Ho fatto il liceo al Giulio Cesare e tra l'altro ho avuto come professore di inglese Giorgio Manganelli, che non era ancora conosciuto perché non aveva pubblicato niente, *Hilarotragoedia* uscì nel 1961. Era un tipo strano e simpatico, un professore di inglese che aveva una *vis comica* terribile: restò con noi un anno intero, avevo diciassette/diciotto anni».

Era bravo come professore d'inglese?

Carlo: «Intanto a scuola non si imparano le lingue, con i programmi scolastici, non solo l'inglese. Manganelli aveva un modo così pazzesco di trattare gli studenti, per esempio quando faceva l'appello: "Bucifora? Assente" - Bucifora era uno grasso, il classico ragazzo che c'è in tutte le classi - e lui diceva: "C'è carenza di Bucifora". Uno si alzava e voleva dire qualcosa e lui lo appellava: "Insetto!", ma non con cattiveria, si capiva che scherzava. Oppure, un altro ancora si alzava per rispondere a una domanda e Manganelli replicava: "Riappollaiati", cioè rimettiti seduto. Formulava delle frasi in inglese complicatissime, tipo: "L'amico di chi, avevo prestato il libro di cui ero stato consigliato", cercava di rendere la lezione non tradizionale. Una volta mi interrogò e andai male: cominciò a dire "Bordini, che è successo? Una volta venivano dal contado per sentirti parlare in inglese". Dal contado (ride).

Myra: «Posso raccontare una cosa che nessuno sa? Carlo è andato a sentire una mia lezione in inglese prima che fossimo una coppia».

Carlo: «Lei insegnava inglese all'università nella facoltà di Lettere».

Myra: «E allora io l'ho messo dentro, è entrato in classe di nascosto, non poteva ed era l'unico anziano tra i miei studenti, e io ero anche più giovane di loro, e tutti gli studenti lo guardavano, e io dicevo "sta con noi un grande poeta italiano". Alla fine gli hanno chiesto l'autografo. Scusa, sei anziano Carlo. Era molto simpatico e dopo mi ha baciato. Dove mi hai baciato la prima volta?».

Carlo: «Davanti all'Oceano Pacifico. C'è una poesia che ho scritto su questo. Lì il mare si chiama Oceano Pacifico».

Il nome Myra proviene dal/dalla protagonista dell'omonimo bel libro di Gore Vidal?

Myra: «Io non lo so, sono peruviana. I poeti di sinistra, che da noi odiano gli Stati Uniti, mi chiamano Myra, con la 'i'».

Carlo: «Il perbenismo di considerarsi parte degli Stati Uniti».

Myra: (entusiasta) «Garrera è spagnolo. Non ho mai trovato un amico di Carlo con un cognome spagnolo».

Non ti senti un po' colpevole perché oggi l'espressione del privato, l'esplosione del privato, la condivisione costante del privato, è diventata una parte essenziale delle giornate dei giovani?

Carlo: «Sono vecchio e continuo a parlare del privato».

Dagli anni Novanta[4] *in poi hai cominciato a scrivere molto di più rispetto a prima, perché?*

Carlo: «È successo da solo. Non ho mai capito il perché. Ho scritto un pezzo su cos'è per me la scrittura: li hai i miei testi? Sarei felicissimo di darteli: vorrei leggerlo, è su come io concepisco la poesia. È un pezzo breve, per fortuna (legge): "Amo la poesia perché quando scrivo so sempre da dove parto e non so mai dove arrivo. Arrivo sempre in territori sconosciuti e dopo ne so più di prima. Non scrivo quello che so ma lo so mentre lo scrivo, e per me la poesia è sempre fonte di continue rivelazioni, è come se durante la scrittura ci fossero in me improvvise rotture dell'inconscio. In questo senso sono abbastanza convinto che la parola venga prima del pensiero, sia un veicolo del pensiero. Non si scrive quello che si sa, ma lo si sa dopo averlo scritto. A volte scrivo delle cose che non so assolutamente cosa significhino, lo capisco dopo o a volte addirittura me lo faccio spiegare da altri. Sono d'accordo in questo senso con quanto scrive Perniola: il poeta non è il miglior fabbro, ma è il miglior strumento. Io non creo ma sono creato. Non scrivo ma sono scritto. A volte penso che la principale qualità che dovrebbe avere un poeta sia quella di non tradire quello che gli viene dettato con considerazioni banali, con quello che si immagina di essere o che crede di dover essere, per esempio. Penso in questo senso che sia difficilissimo essere spontanei. La spontaneità è nascosta sotto una serie di

[4] *Mangiare* è del 1995, uscito per Empirìa con la prefazione di Gian Carlo Ferretti. *Polvere* del 1999, sempre per l'editore romano Empirìa, ma con la prefazione di Aldo Rosselli. Per quanto riguarda la prosa, nel 1998 Fazi ha pubblicato *Manuale di autodistruzione*, poi ristampato in edizione tascabile nel 2004.

strati di rigidità intellettuali, di pseudoconoscenze ideologiche, di velleità banali. La poesia rompe tutto questo, va al centro dei problemi. Raggiungere la spontaneità è un atto che richiede infinite mediazioni, tecniche ma soprattutto sensitive e di onestà intellettuale”».

Myra: «Voglio leggervi una poesia su Carlo che ieri mi ha baciato».

Carlo: (momentaneamente nell’altra stanza, per prendere dei suoi libri che ci vuole regalare, grida): «Aspetta a leggere, che ora arrivo».

Myra: «Penso a una donna che bacia un uomo/ l’uomo è un vecchio alto e massiccio/ nella sua barba bianca ho depositato farfalle pure».

Quando hai conosciuto Amelia Rosselli?

«Negli anni Settanta, e poi siamo diventati amici, piuttosto amici, tra l’altro con una piccola cooperativa, Ælia Lælia, nel 1983, abbiamo pubblicato un suo libro, *Appunti sparsi e persi*, che sono poesie scartate da *Documento*, perché hanno un tono più leggero. *Documento* è un libro molto forte, molto drammatico; lei ha tolto, giustamente, le poesie che non avevano lo stesso sangue, e noi abbiamo proposto di pubblicarle, quindi è venuto fuori un libro minore, fatto con una piccola casa editrice, che però le ha portato fortuna, in molti hanno parlato di lei e ricordato il suo valore, era un po’ isolata in quel periodo e questo libro ha spezzato questa solitudine, strano per un libro piccolo».

È il periodo in cui conviveva con Dario Bellezza?.

Carlo: «No, dopo, viveva da sola».

Myra: «Raccontagli di quando ti chiamava e stava male».

Carlo: «Lei aveva una grande fragilità per cui quando trovava un amico gli telefonava per chiedergli che cosa doveva mangiare, cosa doveva cucinare, cosa doveva fare, aveva molto bisogno di un punto d’appoggio».

Era consapevole della propria eccezionalità come poetessa?

Carlo: «Ah, sì, lo sapeva, però aveva un aplomb di tipo anglosassone; penso che tutti i geni siano modesti, lei oltretutto non era assolutamente una persona ambiziosa. Non faceva alcun tentativo per piacere, o per essere conosciuta, credeva nella poesia come una specie di missione. Una volta le dissi che le sue poesie mi facevano pensare alla musica di Bach, la musica di organo, e lei mi rispose che ad un certo punto della sua vita aveva dovuto scegliere se essere un organista o una poetessa. Conosceva tutti gli organi di Roma».

Che cosa pensava Aldo Rosselli di Amelia?

Carlo: «Erano molto uniti. C'è un suo libro, intitolato *Prove tecniche di follia*, mi pare, in cui fa un ritratto di Amelia a diciassette anni già completamente schizofrenica, con un'energia immensa e come dandosi un compito preciso nella vita. Amelia era una persona di cui tutti avevano paura. *Prove tecniche di follia* è stato pubblicato credo da Empiria[5]. Voglio ricordare una sua frase; durante una lettura di poesie, polemizzando con una poetessa religiosa, lui disse che l'anima dell'ateo vola in cielo molto più leggera di quella del credente perché non ha il peso della speranza».

Myra: «Posso leggervi un'altra poesia? Scusatemi, sono egocentrica e narcisista: «Nella discoteca delle prostitute sono ambiziosa/ intensamente ambiziosa/ gli uomini mi guardano e vogliono fare/ l'amore con me/ vogliono darmi uno spazio/ creare un vuoto per seguirmi nella mia bocca».

E Aldo, invece, che tipo di persona era?

Carlo: «Li ho conosciuti attraverso canali diversi, diciamo».

Myra: «Era molto più giovane di lei Aldo?»

Carlo (a lei): «Sai che non lo so?». «Aldo Rosselli mi incuriosì subito perché era un uomo piccolo, grasso, calvo, che piaceva terribilmente alle donne, e aveva un

[5] A. ROSSELLI, *Prove tecniche di follia*, Roma, Empiria, 2000.

sacco di amici. Viveva questa vita un po' gaudente, mentre Amelia era una persona ascetica, magrissima. Loro si amavano, entro certi limiti; Amelia soffriva molto, vedeva che Aldo stava meglio e diceva: "Beato lui, beato lui". Era convinta che la Cia la spiasse e la torturasse con i satelliti».

Myra: «Che vita di sofferenza interminabile».

Giuseppe: «Quando fece il famoso servizio fotografico dove lei sorride proprio sul davanzale della finestra da cui poi si lancerà, con una luce molto forte, una specie di fuga celeste, il fotografo Dino Ignani racconta che a un certo punto chiamò Amelia Rosselli perché doveva consegnarle le foto e lei gli chiese di sottostare a una procedura un po' complicata, tipo lasciargliele nella cassetta di sicurezza ecc. Alla fine Ignani domandò a qualche amico e conoscente perché non capiva come mai venisse trattato in quella maniera, e gli spiegarono come stavano le cose, e cioè che era convinta che fosse sotto spionaggio e sorveglianza».

Carlo: «Lo diceva sempre che voleva buttarsi da quella finestra. Una volta disse a Gino Scartaghiande: "Ma se mi butto muoio?" Lui era medico, e le rispose, "mah non è sicuro, magari rimani paralizzata", esclusivamente per cercare di metterle un po' di paura».

Giuseppe: «Da quanto Gino Scartaghiande non pubblica più?».

Carlo: «Lui ha scritto un libro notevolissimo, *I sonetti d'amore per King e Kong,* che uscì con la Cooperativa scrittori. Era un omosessuale militante, diciamo, e questi sonetti sono molto belli; poi ha avuto una crisi poetica, religiosa e sessuale, e secondo me ha avuto paura, si è allontanato da quel modo di scrivere e si è messo con il gruppo di *Braci*, che facevano un tipo di poesia neoclassica, poi si è isolato e adesso sta a Salerno».

Myra: «Carlo, e quando lei si buttò dalla finestra morì immediatamente?»

Carlo: «Penso di sì».

Rispetto invece alla poesia sperimentale, soprattutto penso al gruppo di Spatola, come erano i tuoi rapporti con loro? Li ha mai conosciuti?

Carlo: «No, e non li ho mai amati, come non ho mai amato il gruppo ’63, che ha avuto anche un’influenza duratura. Non li ho amati anche perché loro erano per la riduzione dell’io. Loro volevano criticare la società contemporanea imitando la società contemporanea, cioè mostrando il suo vuoto con delle parole vuote, con delle parole senza senso, e secondo me invece bisognerebbe fare il contrario. Tuttavia la riduzione di poeticità, che si nota nella poesia sperimentale, corrisponde perfettamente a quella riduzione dell’esistenza umana vitale che è ineluttabilmente presente in ogni civiltà tecnica. Naturalmente Max Bense non se ne rende conto, ma proprio questa è la ragione per cui la poesia sperimentale è generalmente una massa di mediocrità. Perché si adegua, “corrisponde perfettamente” alla riduzione dell’esistenza umana vitale caratteristica della nostra civiltà tecnica. Si adegua servilmente all’esistente. Io personalmente preferisco una poesia che rifiuti la riduzione della vita presente nella nostra società e che, magari utilizzando le armi del nemico, della tecnica, lotti contro questo appiattimento della vita. Lotti. Una poesia ribelle».

Myra: «Questa è la foto di mia madre, venti anni fa. Ha gli occhi marroni/verdi» (ci mostra altre foto) «E questo è Carlo. E questa me l’ha fatta Carlo. E questo è nostro figlio».

Giuseppe: (ride): «Lo vieni a sapere adesso?»

Myra: «No, questo è un fiore, il nostro figlio. Ti ricordi che ho detto: “questo fiore è il nostro figlio?”.

Carlo: «Ah sì. Sì».

Giuseppe: «Ti ho visto un po’ preoccupato».

Carlo: «Se è un fiore, va bene».

Myra: «Questa sono io da piccola. Ero una bambina che soffriva, non sorridevo mai, ma mi vestivano come una principessa. Sto cercando la foto di Carlo, dovete vederla sta molto *guapo*. Ecco (ride in maniera squillante). Guardate».

Giuseppe: «Che stava facendo, andava a caccia?».

Myra: «No, stavamo ubriacandoci».

Carlo: «Quando, dove».

Myra: «Ieri, a volte prendiamo il vino, mettiamo la musica…».

Carlo: «Ah, l'hai fatta ieri, quando mi hai detto di mettermi quella giacca».

Myra: «Era a torso nudo e gli ho detto metti questa giacca così sei un po' rock and roll. Stavamo prendendo il vino, bevendo la musica, ballando, a volte facciamo così e Carlo mette delle canzoni che io non conosco».

Carlo: «Le ho fatto conoscere Giovanna Daffini, è degli anni Sessanta e Settanta».

Myra: «Mi piace da morire».

Che storia ha Giovanna Daffini?

Carlo: «Era una cantante di strada che cantava nei matrimoni, così, insieme al marito che l'accompagnava col violino. Ha una voce magnifica. Metti *Amore mio non piangere* (inizia la musica). Non è vero che è meravigliosa?»

Giuseppe: «Sembra una canzone degli anni Quaranta, e popolare, folk. Non l'ho mai sentita».

Carlo: «Infatti, sembra una mondina. Ma è degli anni Sessanta e Settanta».

Mi fa pensare a Giovanna Marini.

Carlo: «È stata scoperta dalla Compagnia del canto popolare, ma lei ha un'energia, e una voce, che Giovanna non ha. Venne inserita nel circuito della canzone popolare, e non è mai uscita da lì. È di una grande intensità, mi ricorda Edith Piaf».

Myra: «È molto strana per me» (continua la musica).

Carlo: «Purtroppo, non andando oltre il suo gruppo, i compagni le hanno fatto sempre cantare le canzoni rivoluzionarie, non ha mai cambiato genere, non si è mai affrancata da quel cliché, non ha trovato nessuno che scrivesse per lei. Questo ti dà

anche l'idea di un'impasse, di un isolamento, cioè in fondo Edith Piaf era anche lei una persona che cantava nei bar. Daffini è stata scoperta dalla Compagnia del canto popolare e rinchiusa in un ghetto dal quale non è uscita, anche perché in quell'epoca forse in Italia era impossibile rendere popolare quel tipo di musica».

Myra: «Questa è musica folklorica vostra?».

Giuseppe: «Sì. In quegli anni si andava nelle campagne per raccogliere e salvare questi canti, venne fatto un grande lavoro, a cominciare dagli anni Cinquanta; la si chiamava popolare nel senso di tradizione orale e anonima. La Discoteca di Stato ha raccolto migliaia di registrazioni di canti popolari, un vero e proprio involontario epicedio al popolo italiano».

Myra: «Mi piacerebbe conoscere la pizzica e vedere le persone che ballano la tarantella. Io ballavo il flamenco. Guarda, Sebastiano: ti farò sentire una musica andalusa che a Carlo non piace, di Isabel Pantoja, la *reina* di Siviglia. A Carlo deve piacere perché è la canzone che io dedico a lui, ma a Carlo non piace perché gli piacciono le cose selvagge. Lei la canta per un suo marito, che è un grande torero, Paquirri, bellissimo uomo, morto per una cornata al cuore». (Comincia a cantare): «"*Que nadie piense en mí/ soy diferente hoy/ aquel que me llenó la vida/ ya no vive aquí./ La voz que me cantó al oído/ ya se marchitó/ y el sol de su mirada ya se fué*"». «La canterò al funerale di Carlo».

Carlo: «'Me pare Nilla Pizzi!».

Myra: «È flamenco».

«Colui che ha riempito la mia vita non vive più qui». Cosa pensi della categoria del sentimentale?

Carlo: «A me piace, io sono un sentimentale, sentimentalissimo. Però combatto: sono un romantico e amo molto l'opera lirica italiana, della quale conosco tutti i difetti e quindi cerco di difendermi da questo sentimentalismo che è in me e che io cerco sempre di raggelare, ma che credo venga fuori, spero venga fuori…».

Myra: «Devo dire una cosa».

Carlo: (a lei) «Aspetta un attimo». (Continuando il ragionamento precedente): «Tra l'altro amo moltissimo Gozzano, perché Gozzano butta il sentimento dalla porta e lo fa entrare dalla finestra. Gozzano è l'unico poeta italiano che mi fa piangere, perché lui con la sua freddezza apparente, con il suo non descrivere ma quasi suggerire… c'è anche una parola più giusta ma non mi viene, lui riesce a creare delle atmosfere sentimentali tremende, e quindi non è vero che è uno sdolcinato. Io cerco di evitare sempre che il mio "romanticismo" sfoci nel melodramma. Stravinskij disse che Verdi era come il Monte Bianco, aveva le vette più eccelse e gli abissi più orrendi, e disse anche che l'aria *La donna è mobile* aveva più vita di tutto il *Tristano* di Wagner. Io mi rendo conto della retorica, e combatto contro me stesso quando scrivo, e vivo sempre molto drammaticamente delle cose che poi gli amici dicono, "oh come sei ironico!"».

Nella tua struttura melodrammatica è molto presente, come spia, l'iterazione, e anche la dimensione lirica dell'esclamazione - ah! Oh! Che! Le trovo eccezionali, sia in te che in Zanzotto, e secondo me vengono dal melodramma.

Carlo: «Sono nato col melodramma e lotto contro il melodramma che è in me».

Myra: «Voi scrivete? Giuseppe, tu scrivi romanzi?»

Giuseppe: «Solo saggistica».

Myra: «Io devo difendere il flamenco. Ero una ballerina di flamenco ma ora non ballo più. Io sono malata; è una tragica storia: stavo studiando Danza contemporanea alla Manhattan School of Music, una cosa molto seria, cominciavo la mia vita e mi sono ammalata. Adoro la cultura andalusa, starei sempre in Spagna. Quando Carlo non ci sarà più io me ne andrò in Spagna. Ho scritto una poesia sulla morte di Carlo».

Giuseppe (rivolto a Carlo): «Ti vedo impassibile». «Puoi leggere, Myra, anche solo il primo verso?».

Myra: «"Carlo un giorno mi porterà ad una festa in una galassia/ sarà una festa su una nube con vecchi dei/ io sarò sul letto con la radio accesa/ con in mano una

sigaretta e una caramella/ nella mia mente la vecchiaia/ si mischierà con tutto/ ed egli entrerà nel mio letto con un bicchiere di vino”».

Carlo: «Io ne ho scritta una simile su *Assenza*».

Myra: «Ne abbiamo parlato, quando lui morirà io starò ancora nella vita e mi sposerò un’altra volta o forse no, ma quando morirò lui mi aspetterà per fare una festa a me nel cielo».

Carlo: «Voglio leggere la poesia analoga su *Assenza* - (la cerca)… si è nascosta, ah no l’ho trovata, *Festa*: “Myra, che ha circa cinquant’anni meno di me,/ mi ha detto:/ quando avrò 70 anni, e sarò una/ vecchietta rattrappita,/ tu mi verrai a trovare e (mi) dirai/ come stai?/ Io ti dirò:/ avevi ragione. (tutto sommato)/ è andata abbastanza bene./ Tu mi dirai:/ sono venuto a farti una sorpresa./ Sei venuto a farmi una sorpresa./ Sono venuto a portarti ad una festa”». Questo è il mio modo di scrivere, io la trovo commoventissima. Per esempio c’è una poesia di Apollinaire, che a me mi fa morire, è intitolata *L’addio*, è brevissima ma la ricordo a memoria: “Ho colto questo stelo d’erica/ L’autunno è morto ricordatene/ Non ci vedremo più sulla terra/ Odor del tempo stelo d’erica/ E ricordati che io ti aspetto”. (La voce si strozza): «Finita. Mi commuovo sempre: è una poesia di una pulizia tremenda, che però non concede nulla. Leggerò un’altra poesia per Myra: “Questo amore fuori./ Questo amore senza.// Questo amore fuori del tempo/ e quindi eterno/ così difforme// o forse simbiotico/ io, la mia prossima morte/ tu i tuoi impulsi suicidi./ Questo amore assurdo, irrealistico e quindi/ in qualche modo sublime”».

Myra: «Leggi per me, la prima poesia che hai scritto per me».

Carlo: «Aridamme il libretto. “Ho baciato una ragazza davanti all’oceano pacifico/ diceva che il mare era un grosso amante/ un grande Dio che ama le donne/ diceva che sono un angelo cattivo/ che non devo essere geloso del mare./ le finestre dell’albergo mandavano una luce strana/ era una ragazza fragile/ come può essere solo in un paese cattolico/ aveva un cervello febbrile/ abbiamo camminato per parchi/ in una città con molti prati”».

Edizioni Carteggi letterari, con cui hai stampato Assenza*, ha un catalogo di tutto rispetto, in cui sono presenti alcuni dei più importanti poeti italiani contemporanei: da Magrelli a Buffoni, a Cagnone, a Pusterla, alla Calandrone, a te ovviamente. Fuori da rotte già stabilite è una specie di esergo della casa editrice?*

Carlo: «Sì. Proprio ieri – l'11 settembre - Natàlia Castaldi, che dirige questa combattiva sigla letteraria di Messina, mi ha annunciato la ristampa di *Assenza*».

In queste tue ultime poesie il sogno è insieme una fuga dalla realtà, e, anche, una fuga dalla banalità: nell'omonima poesia posta in apertura, c'è l'immagine del maratoneta che non vuole arrivare al traguardo.

Carlo: «Perché? Perché quello che avrebbe potuto essere è meglio di quello che è. Arrivare al traguardo è anche scoprirne la profonda banalità. Una fuga continua? O una ricerca continua? Questo è l'interrogativo che nasce da questa poesia».

Giuseppe: «Puoi leggere la poesia sulla ragazza che dice di essere tua moglie?».

Myra: «Questo libro è pieno di me».

Giuseppe: «Ah sei tu? Non lo sapevo. Leggo solo la poesia non faccio biografismo».

Myra: «Lui si è sposato solo con me e io solo con lui».

Carlo: (Inizia a leggere) «"Una ragazza abita a casa mia e dice di essere mia moglie// Si comporta come una moglie mi abbraccia - dice che mi ama -// e assomiglia a una moglie./ assomiglia a quelle mogli carine che si vedono nella pubblicità in televisione// e che camminano sulle passerelle coi vestiti// e anche lei sorride sempre// e dice che siamo sposati// mi bacia// [è molto gentile].// in effetti io mi ricordo che una volta c'eravamo sposati.// ma non sapevo che era una cosa che durava tutti i giorni// ogni tanto penso un giorno o l'altro ci sposiamo, poi scopro che lo siamo già// mi ricordo che è vero quello che dice che ci conosciamo da circa due anni// lei dice che è innamorata e che siamo innamorati.// ed è vero"».

Hai sempre pubblicato per un'editoria d'avanguardia. È stata una scelta imposta un po' dalle circostanze?

Carlo: «È stata una scelta: da Empirìa, con Marisa di Iorio, da cui sono usciti i miei primi libri, a Luca Sossella editore».

La poesia per te, dopo l'avventura della clandestinità, è stata una sorta di riappropriazione della vita, intesa come amori, amicizie, dolori, come vivere, festeggiare, incontrare gli amici - l'idiozia della normalità -, e di questo parlano i tuoi versi.

Carlo: «Sono momenti di consapevolezza, improvvisamente uno scopre delle cose che magari sono già state scoperte da anni. Ci sta un mio verso in *Pericolo* che fa: "Tutto è stato già detto ma io lo dico di nuovo". Sì. C'è l'idea della scoperta e anche molto l'idea della musica, io sono molto legato alla musica, e di notte scrivo e poi cerco di unire musicalmente le varie parti delle varie poesie, come se fossero le tessere di un mosaico o le note di una sinfonia».

Il tuo modo di far poesia non è cambiato molto dagli anni Ottanta ad oggi: il tuo versificare è sempre immerso in una specie di tempo ciclico: perché mantieni tutte le varianti, per cui ogni volta che ripubblichi una poesia, ci troviamo di fronte ad un'altra variante?

Carlo: «Talvolta non correggo gli errori e i refusi, li considero come incidenti interni alla storia della stesura di un testo; un filologo potrebbe impazzire dal momento che di una poesia esistono fino a trentacinque versioni; questo ricorda un po' la lezione di Ponge, per cui non sei mai alla fine, e sempre in questo flusso continuo».

La semplicità delle cose *detta la linea. Come rientra in questo schema la reiterazione di cui parlavi?*

Carlo: «La reiterazione è una cosa normale in campo musicale: tu prendi un tema (o il motivo o la cellula), lo cambi un po', lo ripeti, io amo moltissimo tutto ciò. In effetti c'è un'enfasi nascosta nell'idea di reiterazione, che però io cerco di controllare per non arrivare al melodramma e in questo senso per esempio Apollinaire mi piace molto. Anche Apollinaire è un poeta che mi fa piangere, uno dei pochissimi. Ma Apollinaire ha anche questa capacità di essere freddo come un pezzo di ghiaccio e allo stesso tempo di esprimere le cose più calde, più drammatiche. Pensiamo alla fine di *Zone* è una cosa pazzesca, voi la conoscete?».

La parte in cui dice: "Hai fatto dolorosi e gioiosi viaggi/ Prima d'accorgerti della menzogna e dell'età"?

Carlo: «Sì quella».

Nell'iterazione, come succede in musica, hai il piacere di risentire la cosa, ma questa ripetizione in realtà smorza la retorica e diventa semplicemente desolazione. Come quando scrivi Stiamo andando in pezzi, in polvere, il mondo sta crollando, *e lo fai come un intercalare di brani sul disfacimento totale, del precipitare di tutte le cose.*

Carlo: «La ripetizione permette anche le varianti, cioè un tema o un'affermazione o un'espressione può essere detta diversamente e più volte. Per me ad esempio mettere un punto o non metterlo è come mettere un accordo in minore o un accordo in maggiore; o mettere una minuscola al posto di una maiuscola, è come abbassare il livello o alzarlo. Io sento molto il senso della musica».

Giuseppe: «Sì, è la seconda delle due vie della morte in musica: o Mozart che ti presenta una melodia e non la ripete mai più per tutto il brano, unica e irripetibile, te la fa sentire una volta sola, compare una volta sola per cui tu ne hai una nostalgia incontenibile e dopo un'ora ancora la attendi, ma è passata per sempre; oppure la reiterazione del melodramma italiano in cui il ritorno del tema è struggimento della

memoria e dunque tragico di per sé e non più sentimentale, per la legge dell'inesorabilità del rievocare».

Carlo: «Un musicista a Trieste mi faceva notare che nel *Don Giovanni* di Mozart "Vieni mio bel diletto, mi fa pietà Masetto", ha la stessa metrica di "Ho forte il cuore in petto. non ho timor verrò", ma, musicalmente, sono opposti, ebbene anche noi, quando scriviamo cose a volte così diverse, così stridenti tra loro, abbiamo bisogno di variare gli accordi, di far suonare in maniera diversa identici versi ed è da qui che nascono le difficoltà. A me piace molto Donizetti, e nella *Lucia di Lammermoor* c'è quel famoso pezzo "Verranno a te sull'aure i miei sospiri ardenti", però, se ci fate caso, i cantanti lirici prima di cominciarlo devono compiere diecimila contorcimenti perché provengono da una musica con parole marziali, e poi a un certo punto all'improvviso lei parte per la tangente, spicca il volo e cambia completamente registro tono colore e mette insieme cose completamente diverse».

Se pensiamo a una poesia come Pericolo*, osserviamo il continuo passare da un tema all'altro. Tuttavia sembra che la ripetizione per te voglia dire principalmente ripetere minime varianti.*

Perché?

Carlo: «Attraverso l'iterazione voglio esprimere l'elemento della complessità, della difformità e della contraddittorietà dell'esistenza. L'influenza è anche quella del rock degli anni '70, il più trasgressivo, da Zappa ai Pink Floyd, con suoni che si accavallano; dunque io volontariamente rinuncio all'armonia, o ricerco una nuova armonia». (Indicando Myra): «A lei piace il rock moderno».

Myra: «Quello più recente mi sembra più melodico».

Qual è il motivo per cui ogni tanto usi dei linguaggi estranei alla poesia, come i prestiti settecenteschi e ottocenteschi, oppure i linguaggi tecnici e burocratici? Cito due esempi: la formula della fusione fredda in Polvere *e in* Materia medica *la sovrapposizione di brani di un libro ottocentesco con una lettera di Alessandro Verri.*

Carlo: «La loro funzione è quella di denudare il linguaggio. Pensiamo a *Appunti sulla guerra*, a *Materia medica*, come ricordi tu, oppure a certe frasi che punteggiano *Poema inutile*. A volte questo crea anche un senso di irrealtà, come se si trattasse di voci fuori campo, come nel caso di *Pericolo* e di *Descrizione di un mattino d'estate*».

Denudare il linguaggio: fai riferimento alla tecnica inventata dai surrealisti?

Carlo: «Sì. Fuori del suo contesto naturale, in cui risulta quasi inavvertito, il linguaggio rivela la sua verità, il suo ridicolo, il suo orrore, la sua irrealtà, la sua assurda comicità, il suo significato profondo. Non c'è alcuna concessione al compiacimento».

A proposito del finale di Poema inutile *e il verso "la nuova vita è un ritorno al passato": come dobbiamo leggerlo?*

Carlo: «Che dai detriti nasce vita - cioè poema inutile, polvere; e che dal fallimento e dalla sconfitta qualcosa può nascere - finale del poema inutile. Io amo le dissonanze. Vivo, si può dire, di dissonanze».

Rispetto a Gustavo, Memoria di un rivoluzionario timido *è un libro completamente diverso, sia come tua età anagrafica nel momento della composizione, sia come modo di affrontare un proprio tempo. Però qual è la differenza più grande secondo te?*

Carlo: «*Gustavo* è un libro che ha una forte valenza simbolica se vogliamo, è un libro allucinato, completamente fuori dalla realtà ed è praticamente la storia di una malattia mentale: un uomo abbandona una donna però continua ad avere con lei dei rapporti immaginari nel corso del tempo, e alla fine impazzisce. Come in Ernesto Sabato, nel libro *Il tunnel*. Mentre *Memoria di un rivoluzionario timido* è in presa diretta, è una storia vera, però io ho fatto in modo che non lo sembrasse».

È anche la storia di un uomo che per rinascere alla vita ha dovuto come esiliarsi e isolarsi dal contesto umano. Questo romanzo è una sorta di esame di coscienza?

Carlo: «Lo è, sì. È l'autoanalisi di una persona che a un certo punto si chiede perché ha fatto certe cose, e per farlo parte dagli ultimi vent'anni. Il senso di questo libro è quello di cercare di capire il perché di certe scelte, ma iniziando dall'ultima scelta compiuta, che è stata un fallimento amoroso, l'aver abbandonato una donna, che è stata la ragione che mi ha spinto a scriverlo. Per questo il libro è quasi tutto un enorme flashback, la storia di una persona che riflette su se stessa e comincia da tanto tempo prima, quindi tutte le scelte della mia vita sono presenti in questo libro ma sempre in una forma problematica, non come un'autobiografia ma come un'autoanalisi o una confessione, un flusso di coscienza. La cosa buffa è che è piaciuto molto, alcuni dicono che sia il mio miglior libro, tutti lo interpretano come il ritratto di un'epoca e di una generazione. In realtà io parlavo solo di me stesso e tutti mi fanno notare: "Ah ecco, finalmente hai riempito un vuoto su quello che succedeva in quegli anni", e io rispondo: "Vabbè, se è così non lo sapevo"».

Memoria di un rivoluzionario timido *esce nel 2016, in contemporanea ad altri romanzi su quella stagione politica e culturale, penso ad esempio a* La rancura *di Romano Luperini; rientra comunque in un clima dove la memorialistica ha tracciato, o ritracciato, alcune coordinate magari con l'intento di avvicinare le nuove generazioni. Hai letto il* memoir *di Rossana Rossanda,* La ragazza del secolo scorso*? Che ne pensi?*

Carlo: «Sì l'ho letto, però quel libro è una cronaca ed è anche un osare una giustificazione politica delle sue azioni, giustissima, però io ho cercato di andare più nel profondo, e di vedere le mie motivazioni più vere del perché uno diventa comunista. Tra l'altro un paio di giorni fa ho risentito la canzone di Giorgio Gaber, *Qualcuno era comunista*, bravissimo, bravissimo, e se avessi dovuto mettere un esergo, per un attimo ho pensato di mettere questo verso: "Qualcuno era comunista

perché si sentiva solo". Poi ho pensato che era troppo esplicito e anche troppo riduttivo, e quindi l'ho cassato, ma tra le tante che diceva questa mi piaceva, per cui c'è anche questo nel mio libro, entrare in questa trappola e uscirne».

Hai detto trappola?

Carlo: «Sì. Trappola della politica. La politica è anche una trappola, è stata una trappola. Sono stato un quadro medio di un'organizzazione internazionale, ho anche viaggiato molto, ho trascorso un anno in Algeria ad esempio, e soggiornato in America Latina, però sono stato anche sottoposto a una disciplina rigidissima, che io ho accettato, e prima di rendermi conto che era un modo per non affrontare la vita, per non affrontare la realtà, ci ho messo molto tempo. Quindi, in un certo senso, è come dico in *Poema a Trotskij*, però lo dico in un altro modo rispetto al romanzo, che ho più volte abbandonato, e più volte ripreso, molte cose le ho scritte piangendo, e ho impiegato moltissimo a finirlo. Quel ragazzo che ha fatto la tesi di laurea su di me e che io non conoscevo, Gianluca Capasso, mi ha detto che molti pezzi della tesi di laurea li ha scritti piangendo, quindi anche io posso far commuovere».

Anche Gustavo *racconta una storia che partiva da una vicenda personale?*

Carlo: «Sì, infatti la storia di *Gustavo* è divertente anche per capire come può nascere la scrittura, perché io ho scritto il primo capitolo sul malessere di una coppia, sentendolo in prima persona, era una situazione che io stavo vivendo, e mi sono immaginato il malessere di un uomo che abbandonava una donna, che scappa via, precipitosamente, dal mare dove si trovava con lei, ed inizia ad essere preda di strane visioni o a ripensare a vecchi amori. L'ho dato da leggere ad alcuni amici che mi hanno spronato a continuare, ma io non avevo alcuna idea di come procedere, e allora uno di loro mi ha suggerito questo: "scrivi un altro capitolo e poi un altro ancora, senza preoccuparti troppo"; e così ho fatto e improvvisamente mi si è aperto un mondo».

Inizia in prima persona, poi si passa alla terza, come se ci fosse stato un ripensamento. Mi è sempre piaciuta l'idea che sviluppi nel secondo capitolo, dell'uomo che torna nella sua vecchia casa e non la riconosce.

Carlo:«Da lì parte tutto, dal fatto che lui non riconosca la sua vecchia vita e cominci a cercarla. La cosa divertente, la cosa interessante, è che uno prende coscienza delle cose scrivendole o dopo averle scritte. La scrittura ti viene come in tranche e ti porta in mondi nuovi. Giuro che non avevo alcuna idea di come sviluppare questo libro, non era mia intenzione scrivere un romanzo, poi improvvisamente questo tizio rientra nella sua vecchia casa e non la riconosce, e si accorge che esplorare la propria casa è come esplorare il proprio corpo, comincia a cercare a trovare cose strane, trova le teste degli amici, sono solo delle idee, lui lo sa, però gli parla, comincia a parlare con loro, cioè: la cosa interessante è che la scrittura viene da sola».

Tra l'altro l'immagine che "esplorare la propria casa sia come esplorare il proprio corpo", la usi, come verso, in alcune poesie, non solo nella prosa di Gustavo.

Giuseppe: «Senti ma la sequenza di *Strategia* come è nata?»

Carlo: «Anche qui, quando ho scritto *Strategia* non sapevo assolutamente che cosa stavo scrivendo. Ero mezzo matto in quel periodo, innamorato perso di una donna, una sera comincio a scrivere e scrivo 32 poesie, che sono di pugilato e di strategia, dove c'è questo amore sotto forma di incontro di boxe, con un allenatore che dà indicazioni, a volte inutili, con io che sono lento e pesante mentre lei ha un gioco di gambe, per cui si sposta in continuazione».

Ah ah ah, "Vola come una farfalla e pungi..."

Carlo: «Sì, come Muhammad Ali, che aveva un gioco di gambe, la farfalla; e anche qui quindi l'impossibilità di raggiungersi, un match in cui nessuno vince mai, è pari e sarà sempre pari, capito, nessuno vincerà mai. Giuro che non sapevo

assolutamente nulla e improvvisamente sono stato preso dalla frenesia di scrivere questa roba. In quel periodo ero in contatto con degli amici che mi seguivano, mi controllavano, perché avevano un po' paura: "Sai quella notte ho scritto 32 poesie"; "come?". Il bello della scrittura è che è lei che viene a trovarti, tu devi soltanto obbedire, devi soltanto lasciare che lei parli. Dico sempre che sono convinto che io non scrivo ma che sono scritto, ed è una bella cosa».

Giuseppe: «Dalla stesura delle 32 poesie alla raccolta *Strategia* quanti interventi hai fatto? Sono stati minimi oppure no?».

Carlo: «Le 32 poesie che hanno come metafora il pugilato sono una delle pochissime cose che non ho mai più rivisto. È un caso stranissimo, sono venute bene, su altre di quel libro ho rivisto, fatto, lavorato, avuto dubbi.

Come si intitola quella poesia in cui è finito l'amore e questo amore finito è come ritornare dopo una vacanza nella propria casa?

Carlo: «*Formaggius*. In realtà è inedita, l'avrete letta su una rivista. Quella è una poesia… la cosa interessante è che l'ho scritta da giovane. Aveva un titolo un po' melodrammatico, si chiamava *Sincerità*, poi l'avevo scartata, però a un certo punto ho pensato a come fare per salvarla e allora ho scelto di mettere il titolo più antipoetico possibile. Non ha senso *Formaggius*: è proprio per raffreddare il bollore».

Ecco, certo, la casa è la stessa di sempre, e loro riprendono la vita di tutti i giorni, ritornano le tue abitudini, il contatto con la quotidianità.

Carlo: «Sì, l'amore è stato una vacanza, una villeggiatura bella e artificiosa».

Come poeta e scrittore parli molto dell'amore, nonostante il tono che può differenziarsi di volta in volta. L'amore è un tuo grande tema. Come ti è venuto in mente di tenere un corso all'università sulla Storia dell'amore?

Carlo: «All'epoca avevamo la libertà di fare ricerca su quello che volevamo; c'era chi insegnava storia della criminalità, ad esempio, o altri temi meno tradizionali.

La storia è diventata estremamente duttile ormai, si può approcciare la storia da tanti punti di vista e mi sono accorto che tutti studiavano qualcosa con cui avevano dei problemi non risolti, con cui avevano dei conti aperti: per esempio il mio amico che ha compiuto ricerche per molti anni intorno alla storia della criminalità mi ha confessato di averlo fatto perché aveva paura dei criminali. Io ho insegnato Storia dell'amore in un periodo in cui non avevo nessun amore, ed era un modo per cercare di capire, di approfondire. Al secondo piano, come dite voi, eravamo abbastanza bravi, alcuni studenti mi hanno detto che era un po' un'oasi felice all'interno della Facoltà di Lettere».

Lo era, lo era. Stavo al terzo piano, Italianistica, e a un certo punto siamo rimasti schiacciati dagli scontri di potere tra baroni, penso a quello che avvenne tra Asor Rosa e Ferroni che divise il dipartimento in due lasciando gli studenti in una condizione di precarietà, nell'indifferenza generale, con continui sdoppiamenti e spostamenti o soppressione di corsi. Si sentiva un clima di odio tra i docenti, alcuni dei quali poi hanno fatto carriera e stabilito le carriere di altri in giro per l'Italia, ma alcuni come insegnanti non valevano niente.

Carlo: «E infatti io non ho mai voluto andare al terzo piano. Tra l'altro alcuni professori là hanno creato dei piccoli mostri perché dicevano delle stupidaggini talmente grandi, davvero. Sapete, lo storico è uno che non esce dal mondo accademico, anche se pubblica un libro rimane in quel contesto, tranne in rari casi. Nel letterato di professione c'è sempre la vanità, il narcisismo, o la possibilità di fare soldi, e da qui deriva tutta una serie di atteggiamenti umani».

Una parte importante della critica letteraria italiana (Berardinelli, Mazzoni, Cortellessa, Patrizi, Giovenale) ti considera uno dei principali poeti italiani contemporanei. Per alcuni sei un poeta narrativo, per altri sperimentale: chi ha ragione?

Carlo: «Io credo di essere sia l'uno che l'altro. Un bisogno di raccontare, di spiegare, forse più a me stesso che agli altri, il senso dell'esistenza. Una ricerca di questo senso. Ma nello stesso tempo il riconoscimento dell'assurdo della vita impone delle scelte stilistiche. Forse il gioco. Forse l'ironia. Berardinelli mi dipinge come un ingenuo, uno che scrive poesia come se il resto della poesia non esistesse».

A proposito di poesia con un ordine non convenzionale: Marco Giovenale ha usato la formula di loose writing[6]*, di scrittura sciolta, per definire il tuo modo di scrivere: ti ci riconosci?*

Carlo: «Sì, anche se tra tutte le belle parole che mi ha dedicato preferisco la bella immagine delle tre ampolle, quelle dell'etica, della politica, della scrittura di ricerca, da cui, secondo lui, trarrei i *sali* della mia poesia».

Sebastiano Triulzi

[6] Cfr. M. GIOVENALE, *Gioco (e) radar, # 08. Loose writing*, in «Alfabeta2», 8 marzo 2015, consultabile alla URL: https://www.alfabeta2.it/2015/03/08/gioco-e-radar-08-loose-writing/.

Nota biografica[7]

Carlo Bordini (Roma, 1938) è poeta e narratore. Ha insegnato, come ricercatore, Storia moderna presso l'università di Roma "La Sapienza", specializzandosi in Storia dell'amore. È stato a lungo militante in un gruppo trozkista. Ha pubblicato vari libri di poesia. Nel 2010 l'editore Luca Sossella ha raccolto tutte le sue poesie nel volume *I costruttori di vulcani-tutte le poesie 1975-2010*. Successivamente: *L'idea della catastrofe*, nella collana «Isola», 2014, e, recentemente, *Assenza*, Carteggi letterari 2016. Ha pubblicato, come narratore: *Manuale di autodistruzione*, Fazi 1998-2004; *Pezzi di ricambio*, Empiría 2003; *Gustavo – una malattia mentale*, Avagliano 2006; *I diritti inumani ed altre storie*, La camera verde 2009; *Memorie di un rivoluzionario timido*, Luca Sossella 2016. Ha curato, con altri, *Dal fondo, la poesia dei marginali*, Savelli 1978 e Avagliano 2007; *Renault 4-Scrittori a Roma prima della morte di Moro*, Avagliano 2007. Di imminente pubblicazione: *Difesa berlinese*, Luca Sossella Editore, che contiene la maggior parte delle sue opere narrative e numerosi inediti[8]. Nel 2017 gli è stato conferito il Premio Nazionale Pagliarani alla carriera.

[7] Tratto da: *CONCRETA 1*, a cura di S. Triulzi, Roma, Diacritica Edizioni, gennaio 2019, consultabile alla URL: http://diacritica.it/wp-content/uploads/1.-CONCRETA-1-a-cura-di-S.-Triulzi.pdf.

[8] *La difesa berlinese. Due romanzi, un manuale di autodistruzione e diversi inediti*, di Carlo Bordini, è poi uscito nel 2019 per Luca Sossella Editore.

Serena Venditto e uno spazio enigmatico

> Dovetti convincermi che il potere misterioso era in me veramente, e che rapidamente si sviluppava. Seguì un periodo, di due anni almeno, in cui il miracolo usciva da ogni mia azione e nasceva interno a me con una facilità e una fecondità veramente sorprendenti.
>
> (M. BONTEMPELLI, *Scandalo alle corse*)

> Io credo che tutti i libri raccontano l'autore. Anche i libri più obiettivi, di sfondo storico, raccontano la vicenda di un uomo che è l'uomo che scrive, l'autore, in un determinato momento storico, in un determinato momento contesto sociale.
>
> (V. CONSOLO, intervista pubblicata su «Malgrado tutto» nel febbraio 2002)

Nata nel 1980 a Napoli, dove lavora al Museo Archeologico Nazionale, Serena Venditto esordisce con il romanzo *Le intolleranze elementari*, pubblicato presso la casa editrice partenopea Homo Scrivens nel 2012. Questa casa editrice ha dato luce ai suoi seguenti romanzi: *Aria di neve* nel 2014, *C'è una casa nel bosco* nel 2015, e *Al sassofono blu. Un nuovo caso per Mycroft, il gatto detective* nel 2016.

È già un'opera singolare il suo primo romanzo giallo, *Aria di neve*, apparso prima presso Homo Scrivens, poi per i tipi di Mondadori nel 2018[1]. Con questi testi la scrittrice riceve riconoscimenti da parte della critica e primi letterari: Premio Nabokov, Premio della critica Costadamalfi, Garfagna in Giallo, Festival Giallo Garda ecc.

Per parecchi aspetti *Aria di neve* trova continuazione nel romanzo *L'ultima mano di burraco*. Anch'esso recupera il genere del giallo, che da Edgar Allan Poe in

[1] Per un'analisi di questo romanzo mi permetto di rinviare al mio saggio *Viaggi nella scrittura postmoderna*, Napoli, Homo Scrivens, 2019, pp. 169-98.

poi si considera componente fondamentale della sfera del fantastico: per tutta una serie di ragioni si potrebbe classificare un giallo postmoderno che si nutre della materia neofantastica. Come una serie di romanzi postmoderni, compresi *La vita intensa* e *La vita operosa* di Massimo Bontempelli, *La chiave a stella* di Primo Levi e *Palomar* di Italo Calvino, anch'esso è composto di frammenti e di racconti, legati fra loro da una serie di motivi, in una struttura di ventinove capitoli con titolo.

Oltre ad essere un'opera originale, *L'ultima mano di burraco* è un testo complesso da non pochi punti di vista, e soprattutto per coloro che non hanno dimestichezza con il racconto del fantastico giallistico. Svela una prosa incisiva, laconica, nitida, scorrevole; fitta di citazionismi nascosti e scoperti, diretti e indiretti, alterati e manipolati, di scrittori italiani e stranieri, antichi e moderni (Apuleio, Guinizzelli, Shakespeare, Jane Austen, Ellery Queen: il più famoso degli pseudonimi assunti da Frederick Dannay e Manfred B. Lee, scrittori di letteratura poliziesca e inventori del detective che porta il nome del loro pseudonimo ecc.); ricca di similitudini che generano pure caricature grottesche e prediligono l'immagine animale. Alcuni esempi: «buttò aria dal naso come un toro nell'arena»[2]; «se il mio compito era osservare le reazioni […] della famiglia Serra riunita al completo, insomma, devo dire che non sapevo veramente come guadagnarmi la pagnotta: erano delle statue di sale […] Ettore stringeva la mano di Rebecca guardandola parlare come se fosse fatta di vetro»[3]; «Samuel ci buttò praticamente fuori dalla macchina come galline nel pollaio»[4]; «sei piombata giù come una bambola di pezza»[5]; «sembrava più il guaito di un animale che l'esclamazione di un uomo»[6]; «lo [il gatto Mycroft] accolse fra le braccia e prese ad accarezzarlo pensosa come fosse Goldfinger»[7].

[2] S. VENDITTO, *L'ultima mano di burraco*, Milano, Mondadori, 2019, p. 62.
[3] Ivi, p. 101.
[4] Ivi, p. 118.
[5] Ivi, p. 163.
[6] Ivi, p. 173.
[7] Ivi, p. 181.

La prosa a volte si tinge di slogan, di espressioni-parole proverbiali, dialettali, arcaiche, mediatiche, come di registri di culture diverse, inclusi quelli della *pop culture* e del *kitsch*, e altre volte si fa mimetica del linguaggio finanche del mondo felino, e sfocia nel soliloquio o nella confessione; nonostante le reiterazioni e le ridondanze, i pleonasmi e le prolissità, si colorisce di squarci lirici, specie nel dipingere gli aspetti del paesaggio naturale e i moti intricati del paesaggio interiore dell'essere umano; e con spigliatezza estrosa impiega i toni dell'ironia che sa farsi bonaria e sferzante, ilare e derisoria, divertita e demitizzante, che insomma sfrutta al massimo le carte di un umorismo inteso soprattutto nell'accezione pirandelliana.

Sebbene la narrazione dia l'impressione di evolversi sulla linea cronologica, ciò non vuol dire che non faccia uso del *flashback*, di scene o di momenti efficaci per ricostruire eventi falotici della realtà, o un passato-presente in preda al caos. La narrazione sovente muta, sovrappone, e mescola una dovizia di motivi e di andamenti, da quelli plastici a quelli realistici, da quelli filmici a quelli falotici, da quelli antropologici a quelli filosofici, a quelli investigativi; accoglie un fascio di storielle, conferendo la solida impressione che stia raffigurando un intricato intreccio a mosaico. Onde l'autrice si rivela una fine maestra nel tener deste la sospensione e la tensione drammatica.

Gli strumenti diegetici che si utilizzano permettono di articolare una complessa orditura, l'evoluzione e il continuo crescendo di una fabula fitta di ingredienti giallistici: moventi, sospetti, ipotesi, implicazioni, informazioni, investigazioni, interrogazioni, pedinamenti, occultismi ecc. In non pochi episodi l'accumulo, a volte anche sproporzionato, dei moduli polizieschi evidenzia che il fantastico è la matrice dei fatti esistenziali, che la vita è più fantastica dell'immaginazione di qualsiasi scrittore. E non mancano gli episodi in cui si combinano divagazioni, digressioni, elucubrazioni di varia natura. Tuttavia, nello spazio diegetico diventa una costante la tecnica che punta sul gioco del rovescio di questo o di quell'evento, o quella che permette di andare avanti e indietro, lasciare e riprendere funzioni, figure, indagini,

filosofie del mestiere di vivere, come gli aspetti sociologici, antropologici, ontologici e quelli autobiografici, spesso rivestiti di veli fantastici.

L'ultima mano di burraco è ambientato a Napoli. Oltre a rivelarsi una città fantasma e ad essere presente nella sua assenza, nel tessuto narrativo Napoli forma uno sfondo molto acceso e variopinto: il suo paesaggio è descritto con piglio icastico e poetico[8]. Diversamente dalla geografia di Napoli caotica e infernale ritratta in *Aria di neve*, qui è dipinta una Napoli quasi simile a un'isola delle meraviglie, con i suoi caffè e le sue pasticcerie, con le sue prelibatezze cibarie e con le sue bellezze marine, con le sue vie famose e i suoi rinomati negozi («eravamo a piazza dei Martiri, crocevia delle strade più eleganti della città, via dei Mille, via Chiaia, via Calabritto con le sue vetrine a specchio di Ferragamo, Gucci, Valentino, puntata dritta su piazza Vittoria e la Villa Comunale, preludio verde al blu del lungomare»[9]), con i suoi quartieri alti e bassi, simboli dei luoghi ricchi di storia non solo architettonica, pittorica, spettacolare, nonché delle facce contrastanti del *milieu* cittadino:

> prendiamo via Crispi, via Martucci, via Filangieri: antichi portoni intagliati, locali storici, negozi chic costruiti da archistar déco, bovindi con vetrate e cancellate di ferro battuto inizio Novecento a custodire cortili silenziosi. Dalle finestre si intravedevano case dai soffitti altissimi e spesso affrescati, con soppalchi di legno con librerie, lampadari degni di Buckingham Palace, persino maggiordomi in guanti bianchi. Ma, come ogni zona di questa città intimamente bipolare, cova in seno il suo stesso contrario: se da via Martucci prendi le scalinate che vanno verso il mare, ti ritrovi in via Piscicelli, un vicoletto popolare, stretto e un po' buio, con le signore che stendono i panni, finestre aperte e stereo a pala, negozi di frutta con la bancarella fuori, bar sport scrausi davanti alle chiese barocche (perché una chiesa barocca ci deve stare, e dove possibilmente abbia lavorato Cosimo Fanzago, ché noi senza non possiamo concepire una strada), con i vecchietti seduti al tavolino di plastica verde[10].

Attraverso un portavoce, l'autrice sembra far trasparire il proprio disincanto nel vedere la sua città soffocata dalla presenza di parecchi forestieri di ogni nazionalità, nell'osservarli soddisfare il loro palato con la cultura e con la vivanda del mondo

[8] In un'intervista rilasciata a I. PALISI (*Burraco con delitto a Chiaia*, in «Il Mattino», 6 giugno 2019, p. 34), l'autrice, parlando della sua città, dice: «Napoli è entrata nei romanzi in maniera prepotente, come un personaggio rompiscatole che sta lì e vuole parlare con tutti».
[9] S. VENDITTO, *L'ultima mano di burraco*, op. cit., p. 131.
[10] Ivi, p. 20.

partenopeo o nel contemplare i concittadini muoversi con ritmi vertiginosi, tutti simboli della realtà globalizzata in cui domina l'incomunicabilità per l'uso di idiomi diversi, babelici:

mi sono convinta negli anni che Napoli sia una città di turisti e turnisti: non si spiega altrimenti perché in piena mattina i vicoli del centro storico siano affollati non solo di visitatori italiani e stranieri che in ogni periodo dell'anno assaggiano vari tipi di bontà dolci e salate tipicamente partenopee – a volte mescolandole fra di loro, orrore! – fanno la fila per vedere il *Cristo velato* o scrutano la piantina alla ricerca della "via dei presepi", ma anche di napoletani che vanno e vengono, correndo indaffarati in ogni direzione. Quella mattina questo mio pensiero appariva quanto mai concreto e, sotto un cielo di un azzurro convinto con un paio di nuvole leggere leggere dipinte a tempera, via dei Tribunali era riempita da un'immane fiumana di gente rumorosa e vociante in ogni lingua […] Malù aveva deciso di passare in una pasticceria a noi e al nostro fegato fin troppo nota per comprare due ricce e due frolle[11].

Napoli diventa una metafora delle "città del mondo" (per dirla con Elio Vittorini), in cui le cose non funzionano come dovrebbero, e sembra il terreno del disordine. Ne è una salda sineddoche il sistema del trasporto pubblico:

lo studio del professor Serra si trovava a Monte Sant'Angelo, zona Fuorigrotta, per intenderci. Dannazione, non ci voleva: era dall'altra parte di Napoli, e per chi come noi non ha macchina né motorino era come se fosse a Wellington.
«Uhm, peccato» disse Malù consultando lo smartphone. «Ero convinta fosse a Mezzocannone, cinque minuti e stavamo là […] Invece ci toccherà prendere l'autobus, anzi, prima la metropolitana, la linea 2, quella che non passa quasi mai ed è sempre affollata, poi un autobus che scoppierà di gente, poi di nuovo…»[12].

Nell'immaginario della Venditto, scrittrice capace di sfruttare all'estremo i mezzi dell'umorismo riflessivo, la città partenopea sembra un dono magico, prediletta anche da una pioggia che arriva a rinfrescarla e a pulirla: «era una giornata calda, umida e uggiosa, in cui sul Vesuvio, sul porto, sulle case, sul mare era spalmato uno strato di colore bianco. Napoli sembrava un regalo avvolto nella carta

[11] Ivi, p. 54.
[12] Ivi, p. 115.

velina. Poteva venire a piovere, una bella pioggia di mezz'ora che avrebbe pulito interamente la città»[13].

Tra i luoghi del centro urbano spicca l'ambiente della via Atri, a due passi da Spaccanapoli, e in particolare l'edificio condominiale al numero trentasei, dove un gruppetto di amici condividono un caotico appartamento e rappresentano l'archetipo della famiglia bizzarra: Marialuisa Ferrari, alias Malù, appassionata di letteratura poliziesca; Ariel Hamilton, esperta giocatrice di burraco, e il suo fidanzato Samuel, rappresentante di articoli per gelaterie; Kashiro Kobe e la sua ragazza Yoshida Ayumi, l'uno pianista e l'altra violinista; il gatto nero di Malù che è battezzato con il nome del fratello di Sherlock Holmes, Mycroft, e possiede l'istinto e il fiuto di un negromante.

Malù e Ariel svolgono una professione: l'una è archeologa e l'altra è traduttrice. L'una è molisana e l'altra è italo-americana. Entrambe coltivano altri interessi e passioni, ma soprattutto il campo relativo all'arte dell'investigazione su avvenimenti occulti e misteriosi. Mentre Ariel assume il ruolo di narratrice in prima persona del romanzo, Malù ha quello di insegnante, anche delle favole che sono le fonti più vere della verità-realtà. Per parecchi aspetti sembrano anime gemelle, e non solo perché sono portate a recuperare il mitologema del detective e, benché siano creature femminili, sono modellate sulla figura di Sherlock Holmes, rinomato personaggio di Arthur Canon Doyle che, assieme a Edgar Allan Poe, è stato – notoriamente – il capostipite del giallo fantastico.

In questo senso la Venditto sembra enunciare l'idea che la donna possa svolgere ogni lavoro e anche meglio dell'uomo, come di fatto mostrano le due protagoniste, che portano a identificare il "fantasma" ricercato, e quindi arrivano a dipanare la matassa di un grande pasticcio (per dirla con Gadda), del mistero. E si ha l'impressione che siano facce dell'*alter ego* dell'autrice, il suo io che naviga tra la scomposizione e la ricomposizione, anche se i numerosi personaggi che popolano *L'ultima mano di burraco*, incluso qualche antagonista, riflettono gli spiritelli della

[13] Ivi, p. 117.

sua coscienza inquieta e in divenire. Onde lo scrivere, oppure lo scrivere un thriller, per la Venditto come per altri scrittori e scrittrici contemporanei (Aleramo, Morante, Fallaci ecc.), è paradossalmente una malattia che cura una malattia.

L'ultima mano di burraco inizia *in medias res* con una breve riflessione sulla libertà, che ha taglio monologico-confessionale e valenza allegorica. Si tratta della libertà dell'essere umano e persino di un gatto saggio e visionario, che nel buio scopre la luce delle cose, simbolo della potenza taumaturgica del pensiero e dell'immaginazione, che permettono di volare in regni meravigliosi o di approdare in spazi ignoti o perturbanti, vuoti, abissali. Una riflessione che funziona bene nell'attivare i meccanismi del thriller e l'azione delle amiche, Malù, Ariel, Alice, interrotta dalla telefonata del commissario Timoteo De Iuliis che chiede alle sue consulenti investigative, Malù e Ariel, di mettersi a indagare su un nuovo caso criminoso. Un *cliché* del poliziesco tradizionale che si apre sempre con un delitto.

In maniera spedita le due donne detective, spesso scortate, si recano sulla scena del crimine. Malù e Ariel sono impressionate da come i cittadini passanti si fermino a contemplare, ma nessuno è disposto a offrire loro dei ragguagli. Subito si rendono conto che tutti sono ligi a una condotta omertosa. Si incontrano con l'ispettore Andrea Silvestri, ex compagno di Ariel, e il commissario Timoteo De Iuliis, ed entrano nell'appartamento dove c'è un uomo morto. Le due detective si mettono a ispezionare ogni angolo della casa, a cominciare dal salotto, nel cui centro c'è «un tavolo con delle carte da gioco sparpagliate, un bicchiere sporco di liquore, una bottiglia di Amaretto di Saronno, un posacenere, un accendino: unici segni di disordine in un ambiente da rivista, con belle foto in bianco e nero alle pareti, due librerie e un divano intonato alle tende; a sinistra si scorgeva l'ingresso della cucina, mentre nell'angolo a destra si apriva una porta che, lo si intuiva, portava al resto della casa […] piuttosto grande»[14].

Un modulo rappresentativo diverso da quello del giallo tradizionale, che si concentra esclusivamente sul focalizzare l'efferatezza del delitto e lo stato orribile in

[14] Ivi, p. 24.

cui è ridotto l'individuo assassinato. Qui vengono forniti indizi significativi e si dipinge un profilo impressionistico della vittima, il settantenne Temistocle Serra, sposato con Celeste e con due figli giovani, Rebecca e Giulio, illustre professore universitario di matematica, amante viscerale della fotografia e del gioco a carte, che ama prendere appunti quando gioca a burraco («nel burraco si gioca a coppia e l'obiettivo è realizzare scale a sequenza di carte uguali»[15]); si trovano carte sparpagliate attorno al suo corpo. L'autrice ritorna a descrivere le sue partite con stile scientifico e talvolta con un'esagerazione, matrice del grottesco, o con pizzichi d'ironia semiseria.

Gli interrogatori e tutte le altre indagini sul crimine sono essenzialmente realizzate dalle collaboratrici esterne del commissario De Iuliis, Malù e Ariel. Nel tessuto narrativo egli ritorna in maniera sporadica e funge da figura fantasmatica che entra ed esce dalla scena senza apportare un contributo significativo, comportamento che lo distingue dal commissario del giallo convenzionale, sempre impegnato ad avere in mano ogni filo dell'investigazione. Eppure se ne enfatizza l'aspetto dell'individuo con famiglia e con una gatta grigia (Agatha), molto ghiotto di dolci: pacchetti di sfogliatelle, di babà, e di merendine al cioccolato coprono la sua scrivania, e con timbri di realismo grottesco l'autrice sottolinea il risvolto morboso che il cibo può avere nella psiche individuale e collettiva.

Se dalle abitazioni dei vicini arrivano i gradevoli aromi dei pasti cucinati («Samuel, Malù e io scapicollammo per le scale: era quasi ora di pranzo, e dalla porta della signora del secondo piano veniva un profumo di pasta e patate con la provola da svenire»[16]), nell'appartamento del gruppetto di amici si preparano pietanze e cene prelibate, descritte pure come se fossero ricette di un menu, compresa la cena realizzata da Kobe e altri:

[15] Ivi, p. 51.
[16] Ivi, p. 157.

il ramen […] ha una delicatezza e un bouquet di profumi tale che suscita i sentimenti più elevati nel cuore degli uomini, il suo aroma penetra direttamente nello spazio intersinaptico del cervello e lo predispone al nirvana. Abbinato a un semifreddo al torroncino elargito dal mio fidanzato, poi, costituisce una cena divina. Tutti noi eravamo ben satolli e soddisfatti, compreso il gatto, a cui Kobe aveva preparato una versione della zuppa senza sale: un vero e proprio miniramen per mici impiattato, o meglio, inciotolato, nella sua bella scodella bianca smaltata[17].

La tavola li unisce e li alimenta in vari modi. Ai convitati essa fa gustare anche i piaceri della conversazione, i sapori del pensiero e della conoscenza, il gusto amaro del non poter risolvere misteriosi bisticci: «lo chef quella sera proponeva frittata con la provola e melanzana a funghetto, Mycroft si godeva dei superbi bocconcini di merluzzo lessi e sale […], il mio fidanzato rimetteva sul tavolo i termini della questione»[18].

Ariel gioisce dello stare a tavola con i suoi amici («vivevo con un rappresentante di gelati, un'archeologa e un pianista, cenavo discutendo di omicidi veleni e intrighi. Evidentemente era qualcosa a cui non potevo sfuggire»[19]); ama imparare le ricette dalla zia, simbolo di una cultura che si tramanda di generazione in generazione; e non esita a fermarsi al bar-ristorante: «il mio stomaco rimbombò e mi distolse dalla contemplazione: sì, avevo proprio fame. In verità ambivo a qualcosa di più sostanzioso di una pizzetta in un bar a piazza dei Martiri, ma cambiai già idea quando il barista posò sul bancone di marmo rosa i due piattini; appena diedi il primo morso al calzoncino con la scarola capii che non poteva andarmi meglio»[20].

Oltre all'autopsia, sul corpo di Serra si conducono una serie di analisi, e si cerca di decodificare le sequenze misteriose delle carte da gioco lasciate dal professore sul tavolo prima di morire in un ordine enigmatico e di trovare «il significato del messaggio in codice»[21]. Agli occhi delle due detective ciò risulta un groviglio incomprensibile: è un messaggio con cui la vittima vuole fornire il nome dell'autore dell'omicidio? Occulta le maschere identitarie, cangianti e misteriose, del professore?

[17] Ivi, p. 87.
[18] Ivi, p. 181.
[19] Ivi, p. 201.
[20] Ivi, p. 131.
[21] Ivi, p. 34.

Quali segreti contiene? Vuol indicare un posto in cui si tiene nascosto un tesoro? Può essere uno spazio fertile di misteri?

La penna, capricciosa e romanzesca, dell'autrice tiene in perfetto equilibro le funzioni dell'incertezza, dell'ambiguità, dell'enigmaticità, e riesce felicemente non solo a tenere in bilico il lettore ma anche a tener desta la sospensione e a portare avanti l'idea che si tratta di un evento tragico non facile da districare: «omicidio, suicidio, o morte naturale»[22]. Con disinvoltura, questa penna porta avanti le complicate indagini di Malù e di Ariel, sottolineando che l'una è abile scavatrice di reperti archeologici e l'altra è esperta scavatrice di terreni linguistici; che sono "archeologhe detective" portate a usare il gioco del rovescio nel loro modo di vedere, di interpretare, e di capire le cose; che sempre più si trovano davanti una scacchiera di anomalie, di equivoci, di enigmi. Onde a volte il loro dialogo si fa acceso e discordante, oltre che drammatico. Questo capita anche quando Malù dialoga con alcune amiche del caso Temistocle, come mostra la scena in cui Micaela l'accusa di essere troppo infatuata dalla letteratura poliziesca:

«Tesoro, tu leggi troppi gialli! Non è detto che sia per forza come nei romanzi di Agatha Christie, che il povero vecchio miliardario beve un whiskey e stramazza al suolo prima di aver avuto il tempo di dire dove si trova l'ultima copia del suo testamento o di svelare l'identità dell'ospite misterioso».
«Ah, no? E com'è?» rispose Malù, molto piccata. Le avevano toccato zia Agatha: un affronto intollerabile.
«Be', dipende da molte cose: dallo stato di salute, dal peso, e soprattutto, ripeto, dalla dose. Persino da quanto e da cosa aveva mangiato prima di ingerire il veleno»[23].

Tuttavia Malù e Ariel, pur con l'intervento-aiuto di medici specialisti, non riescono a comprendere se si tratta di omicidio o di suicidio con cianuro. Nonostante in certi momenti si rivelino frustrate e in balia dello scoramento, si portano con lena a raccogliere ogni possibile informazione e ogni possibile particolare sulla vita del professor Temistocle. Eccole che si recano presso la facoltà dove Temistocle insegna

[22] *Ibidem*.
[23] Ivi, p. 44.

“teoria dei giochi”, cercando di scovarne cose ignote, segreti e misteri. Si incontrano con la sua segretaria, una giovane siciliana che ha un doppio nome, e il fatto che lo possiedono altri personaggi dell’azione si fa referente della doppiezza identitaria o di una personalità mutevole, sfingea. Dorothy Stellario dipana un racconto a doppio taglio, dato che parla di sé e del professore. Ostenta l’aspetto professionale di Temistocle e sottolinea la sua antipatia per le nuove tecnologie.

Da quello che ora raccolgono, le due detective elaborano la tesi che durante una cena con i familiari il professore sia stato avvelenato da uno di essi o da una persona misteriosa: forse una domestica, un amico, un collega. Se a volte il loro pensiero si muove sulla linea concreta della logica, altre volte la loro immaginazione viaggia sull’onda dell’incertezza, dell’illogico. Alquanto sovente il loro approccio nello scavare nel nocciolo delle cose genera situazioni che sembrano quadri irreali del reale. E la penna bizzarra dell’autrice imbottisce di ironia le scene in cui dei testimoni forniscono un abbozzo idillico del nucleo familiare del professore, come se fosse un’icona canonica della “sacra famiglia”. Lo suggerisce la testimonianza anche di una loro collaboratrice domestica: «vi dicevo, vado lì tutti i giorni, e faccio tutto, lavo, stiro, cucino. In tanti anni non ho mai avuto problemi, o discussioni. Celeste è una vera signora, e i ragazzi me li sono cresciuti. Quando erano piccoli e la signora stava chiusa nello studio a disegnare e il professore era all’università me li mettevo intorno, li controllavo mentre facevano i compiti, e quando avevano finito mi facevo aiutare a cucinare»[24].

Quando le due detective, Malù e Ariel, interrogano la professoressa Mariella Papararo sul professor Temistocle, un suo vecchio amico, ella ne fornisce un ritratto insolito. Lo dipinge soprattutto come un essere “carogna”, abile nell’avere una “doppia vita”, con una personalità insieme amabile e detestabile, buona e sinistra, intelligente e folle, con un carattere affetto dal morbo-droga del gioco, gioco usato a guisa di un sadico che si diletta a distruggere la vita altrui:

[24] Ivi, p. 69.

Ragazze, Temistocle i suoi soldi li ha fatti col poker. Tanti, tantissimi soldi. C'è gente che si è venduta una casa per fronteggiare i debiti che aveva con Temistocle. Non barava, se è a questo che state pensando, era semplicemente un mostro: di tecnica, di freddezza, di psicologia, di strategia. E di fortuna, che a carte male non fa mai. Il poker è un gioco perfido, perché non puoi mai essere sicuro di vincere, neanche se in mano hai una scala reale. Ma lui ci sapeva fare […] Giocava, vinceva, metteva da parte i soldi, ma al contempo non si faceva mancare niente, in più aveva un bel giro di amicizie femminili perché va detto che Temistocle da giovane non era affatto brutto. Bello no, ma aveva un'aria un po' ruvida che poteva risultare fascinosa[25].

L'atmosfera del realismo enigmatico s'intensifica con le carte di burraco indecifrabili, con i messaggi obnubilati e oscuri, e con il suggerimento che la morte del professore sia stata causata dal gesto di vendetta di una persona cui, parecchi anni fa, egli ha sottratto a poker molto denaro. Il fantasma di questa persona si ripresenta più volte negli avvenimenti investigativi delle due detective. Questo avviene anche quando esse interrogano più volte i familiari del professor Temistocle. Di solito, l'autrice si diverte a rappresentare le loro inchieste-interrogazioni, come spionaggi e peripezie, con una tecnica che illustra con sottili accenni e vaghezze, e rivela a metà o dice non dicendo. Insomma, la Venditto si scapriccia a giocare le carte della narrazione postmoderna. Carte con cui stimola il pensiero del lettore a indugiare sull'autore dell'omicidio, e con cui al contempo semina suggerimenti incredibili. Come quando si dà vita a un litigio dei familiari del professore e spunta l'accusa che è stato ucciso dalla moglie Celeste. Invece, altri personaggi sospettano che gli assassini del professore potrebbero essere il figlio Giulio o la figlia Rebecca e suo marito Ettore, ritratto con sembianza da selvaggio, o una persona che frequenta la famiglia. Tuttavia simili enunciazioni e tanti altri elementi cardini della trama sono sostenuti dall'andamento ludico dell'umorismo, del paradosso, dell'opposizione, della sovversione, efficace a rinforzare la patina del mistero dell'omicidio, come la natura fantastica del "tragico quotidiano", per dirla con un'espressione cara al Giovanni Papini scrittore fantastico.

Anche alcuni fatti reali non relazionati alla vicenda del professor Temistocle vengono presentati come eventi fantastici e gli avvenimenti fantastici come fatti veri,

[25] Ivi, pp. 76-77.

uno stilema comune alle opere appartenenti al filone del realismo magico, da Bontempelli agli scrittori sudamericani: Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Isabel Allende.

Quando l'autrice porta all'apice la ricerca delle due detective per identificare l'assassino, non si preoccupa di spiegare i dettagli al lettore, perché solo così può lasciargli la libertà di interpretare e di mettere insieme i tasselli di un puzzle sibillino. E non mancano gli episodi in cui la Venditto racconta la realtà delle cose come se fosse la realtà di un sogno, di un incubo, di un rebus. Addirittura arriva a enunciare sia che il professor Temistocle è un patito lettore della fantascienza sia che la sua giovane segretaria, Dorothy, è dotata di una memoria portentosa, di una forza erculea nel confrontarsi con la tenace inquisizione di Ariel e Malù, e, se appare con un'indole da fingitrice, spettacolare e attoriale, è perché tenta di proteggersi dalle calunnie:

«Non ho ucciso io il professore, mi dovete credere. Tranne Giulio, tutti pensano che sia stata io, ma perché? Avrei potuto rubare di tutto senza sporcarmi le mani. Lui si fidava di me, ve l'ho detto, perché avrei dovuto ammazzarlo?»
«E allora a maggior ragione ci devi aiutare. Se non sei stata tu… Pensaci, magari quel codice è il nome dell'assassinio» […] Dorothy si asciugò una lacrima con un dito e continuò a sfogliare le pagine. Se l'assassina era lei, era un'attrice da Oscar[26].

Più alle due detective l'autore del delitto rimane un fantasma invisibile, più si mettono sulle sue tracce. Le scoperte sembrano farsi deludenti, anche quando ascoltano alcuni intervistati ripetere che Temistocle è sempre stato un personaggio enigmatico e che «il delitto in codice è un classico del giallo»[27]; quando vari testimoni forniscono una nuova versione o dicono il contrario delle loro storie sulla personalità e sulla morte del professore; quando esse credono di aver raccolto inediti moventi e indizi, ma subito tutto crolla perché si rivelano inutili.

[26] Ivi, pp. 124-25.
[27] Ivi, p. 129.

L'accumulo delle possibili interpretazioni e ricostruzioni del delitto si dirama in parecchie direzioni, molte delle quali sembrano strane, inimmaginabili, persino intrise di nozioni del perturbante freudiano. In questo contesto si avverte che all'autrice interessa indugiare sui misteri delle cose e lasciarli aperti, non delucidarli.

Riepilogando le congetture e gli eventi misteriosi, Malù e Ariel cercano di comprendere e di scoprire chi avrebbe voluto assassinare Dorothy. E ciò le porta a rivalutare una matassa di indizi e a realizzare nuovi interrogatori con i familiari del professor Temistocle. Le voci familiari con il caso criminoso si fanno discordanti: vi è pure chi continua a sostenere che il professore sia stato assassinato dalla sua segretaria, Dorothy, con la quale ha avuto una relazione, chi continua a negare tale tesi, chi vuole mettersi alla ricerca dell'arma, e tutto diventa più ingarbugliato, misterioso.

I rapidi spostamenti diegetici rendono il lettore un sorta di detective che si accanisce sempre più a voler individuare l'autore del delitto. Tuttavia, essi a un tratto gli regalano una rivelazione epifanica. Soprattutto quando Malù che si mette a dipanare la propria ricostruzione dei fatti e la propria decodificazione del misterioso codice lasciato dal professore[28].

Le foto reperite nell'ufficio universitario del professore e in casa di Dorothy aiutano meglio Malù a scoprire, a capire, e a mettere insieme i fili occulti degli avvenimenti: anche per questo motivo *L'ultima mano di burraco* si distingue da parecchi romanzi polizieschi contemporanei che non sempre raggiungono la verità dei fatti, come quelli di Leonardo Sciascia che trattano talora con linfa fantastica i delitti politico-mafiosi[29].

L'ultima mano di burraco è un giallo postmoderno anche nel senso che, mentre rispinge gli schemi del passato, li recupera a proprio modo. Nella sua cornice di macro testo si incastrano, con la tecnica magistrale del procedimento spezzettato, una dovizia di mini testi, quasi tutti spazi eterogenei dell'enigmaticità del nostro modo di

[28] Cfr. p. 196 del romanzo.
[29] Per ulteriori informazioni al riguardo si veda anche il mio studio *Leonardo Sciascia. Scrittore neofantastico*, Siracusa, Sampograro & Pupi, 2017.

vivere e di comportarci, contraddistinti pure da un fascio di immagini della cultura *lowbrow* e *meddlebraw*.

Essendo l'autrice una donna sensibile al tema dell'amore, non può non trattarlo e valutarlo dalle angolature più disparate del triangolo d'amore. Da Saffo a tanti poeti e scrittori del mondo occidentale dei tempi attuali, l'amore è dolore oppure è una foresta di enigmi. E pare che la Venditto voglia suggerire che l'amore è un sentimento strano, incute paure, inquietudini, sofferenze: che l'amore, come la vita, è un attimo d'eterna felicità, un avvenimento spinoso, un'avventura misteriosa.

Il triangolo d'amore dà vita a tanti ostacoli che a volte si superano e altre volte si aggravano: non solo di incomprensioni, d'incomunicabilità, di frustrazioni, di amarezze. Ad esempio, viene delineato il triangolo drammatico tra il padre-Temistocle e il figlio-Giulio che si contendono la stessa donna, ossia Dorothy, che agli occhi di Giulio assume le caratteristiche della donna stilnovistica, e qui l'intreccio si satura di elementi patologici, freudiani. Ritornano i motivi della rivalità, della ripulsione, della violenza, del complesso edipico («Giulio aveva ucciso il padre perché forse vedeva in lui il vero ostacolo alla sua felicita?»[30]; «comincia a sospettare una relazione fra suo padre e la ragazza dei suoi sogni, e si risolve ad ammazzarlo. Poi viene qui da Dorothy, le richiede spiegazioni, litigate finché al culmine del furore le dà un colpo in testa»[31]). Un *topos* non assente nei romanzi contemporanei: basterebbe pensare a *Forse che sì, forse che no* di Gabriele D'Annunzio e a *Un amore del nostro tempo* di Tommaso Landolfi. Giulio si rivela molto infuriato per il fatto che Dorothy non corrisponde ed è follemente innamorata del mirabolante Mario Esposito che gestisce un negozio sportivo: «capelli cortissimi pieni di gel, palestrato il giusto, una maglietta bianca e un drago verde e viola che gli colava sul braccio. Se a Dorothy piaceva uno così non mi stupiva che considerasse Giulio solo un amico»[32].

Tra Samuel, fidanzato di Ariel, e Ayumi, fidanzata di Kobe, nasce un flirt dovuto soprattutto all'atteggiamento malioso e circeo della ragazza, che riesce a

[30] S. VENDITTO, *L'ultima mano di burraco*, op. cit., p. 139.
[31] Ivi, p. 179.
[32] Ivi, p. 140.

comunicare e a sedurre anche con il linguaggio degli occhi: «uno sguardo fulmineo. Uno sguardo di intensa, di complicità. Gli occhi a mandorla e gli occhi ebano e avorio. Un accenno di una strizzata d'occhio. Fra Samuel e Ayumi […], non mi sto sbagliando. Ayumi sta facendo la cretina con Samuel»[33], e non mancano scene in cui fa disperare il fidanzato e lo manipola a guisa di un fantoccio: «"Non partire!" piagnucolò Kobe praticamente in ginocchio davanti ad Ayumi. "Non partire domani, resta altri due giorni"»[34]. Scene che accadono pure sotto gli occhi di Ariel, e che la inducono a rimuginare e a fantasticare con inquietanti attività interiori la storia tra Samuel e Ayumi. Oltre a esperire un sentimento di acuta gelosia, Ariel teme di perdere il compagno, e si stupisce delle stranezze di Ayumi, come quando la trova a rovistare tra i vestiti della sua camera da letto o come quando la fantastica a guisa di una Venere botticelliana orientata a conquistare il suo Samuel: «uscì dal bagno in accappatoio rosa, tamponandosi i capelli umidi, graziosa come una Venere sortita dalla spuma delle onde, e con la sua voce da violino cinguettò: "E dai Samuel. Cinque minuti, che sarà mai"»[35].

Ariel recupera l'archetipo della donna che tempo fa ha avuto un infelice rapporto d'amore: il poliziotto Andrea, infatti, l'ha tradita, avendo una lunga tresca con un'altra donna. Poi Andrea, quasi ogni volta che la incontra in situazioni lavorative, spinto dal logorante senso di colpa di averla trattata male, cerca di ricucire il vecchio rapporto. Ma Ariel non ne vuole sapere e glielo fa capire in vari modi: «Andrea, non è stata la follia di un momento, non è stata un'avventura di una sera, non è stata una sbandata; era da mesi che costruivi la nostra separazione. Per cui te lo dirò solo una volta: se sono felice o no con Samuel non è un problema tuo»[36]. Ariel rappresenta sia la donna insicura, possessiva, che sente il rancore verso la rivale-antagonista («in quel momento pensai che la vampa che sentivo salirmi su per la gola fosse vergogna per la gelosia che provavo nei confronti di Ayumi. Solo giorni dopo mi resi conto di cos'era quel calore: era la paura di venire lasciata un'altra volta da un

[33] Ivi, pp. 45-46.
[34] Ivi, p. 86.
[35] Ivi, p. 116.
[36] Ivi, p. 72.

minuto all'altro, senza che mi accorgessi di nulla»)[37], sia la donna stoica e tollerante al punto che di fronte al tradimento del compagno sembra perdonare o fingere di non vedere («Ayumi fa la scema con lui […], la mattina dopo li avevo beccati da soli in cucina a cicaleggiare fra loro, con tre parole Ayumi lo aveva convinto»)[38]. Le ferite dell'infedeltà, inflitte pure dai processi intrinseci del sospettare e del vagheggiare, logorano Ariel e in certi momenti difficili arriva a rincuorarla l'amica del cuore, Malù, la quale parte con una citazione favolistica per, poi, esprimere un vivo scetticismo nei riguardi dell'amore: «"*Ah, il feroce, il terribile, malvagio drago alato che volando per l'aria ogni cosa funesta e col ferro e col fuoco ogni essere molesta*. Brutta bestia, l'amore", disse Malù sospirando»[39].

Di fronte all'amica Malù, Ariel addirittura appare una schizofrenica, e vive il dramma della donna molto turbata dall'incubo di essere abbandonata dal compagno: «Malù, se ne è andato. Malù, dove sta? Tu lo sai, ti prego, dimmelo. Ti prego […] Se ne era andato, mentre dormivo. Anche lui, come Andrea»[40]. Infine, in un'atmosfera onirica e metamorfica l'autrice sembra far trapelare, con tratti poetici, la "luce" reale e virtuale della riunione di Ariel con il suo principe azzurro: «avevo gli occhi chiusi e sentivo solo le mani calde di Samuel sulla mia pelle. Mi ero appena svegliata, il pomeriggio avevamo l'aereo per Cagliari. Lui mi teneva stretta, sotto le lenzuola. Era mattina, una luce cinematografica si stava prendendo tutta la stanza, ed ero così felice da pensare di essermi trasformata in luce anch'io, tanto mi sentivo leggera. Cercai un bacio, il primo di una lunga giornata. Il dopo? Il dopo non era una cosa di cui preoccuparsi»[41].

Nei racconti e nei romanzi della scrittrice ricorrono immagini di animali di specie diverse. Tanto che vi si potrebbe parlare di un *bestiario fantastico*, il cui protagonista però è sempre il gatto Mycroft. Si tratta del simulacro di un animale simbolico, antropomorfico, umanizzato, della maschera limpida dell'uomo e ne

[37] Ivi, p. 53.
[38] Ivi, p. 118.
[39] Ivi, p. 118.
[40] Ivi, p. 207.
[41] Ivi, p. 223.

rappresenta solo i lati positivi, sagaci, anche se fanno trapelare l'aura dell'ironia umoristica. Gli animali, nella favolistica del mondo occidentale da Esopo in poi, rappresentano tanto i difetti quanto le virtù dell'uomo; invece, il gatto e il ragno, soprattutto da Poe a quasi tutti gli scrittori fantastici del Novecento (Pirandello, Landolfi, Buzzati, Bonaviri, Tabucchi ecc.), esprimono solo messaggi negativi, gotici e perturbanti.

Nell'*Ultima mano di burraco* Mycroft assume fisionomie disparate. È descritto nei minimi dettagli, anche come creatura umana proba, con caratteri misti, umani e felini; ha gli occhi verdi, si lecca i baffi, si muove in casa e fuori di casa con particolari movimenti, sa rubare i biscotti, segue con attenzione le conversazioni delle persone che gli stanno attorno e vuole essere coccolato: «il gatto stava sulle zampe posteriori, la folta coda ondeggiante di qua e di là, e ci guardava alternativamente con gli occhi sgranati, imploranti attenzioni e cristiana pietà»[42]. È al centro di una dovizia di scene strane, ricche di menzioni-rievocazioni di elementi delle arti di ogni campo, dal cinema alla musica, dalla pittura alla letteratura fantastica, come evidenzia anche un capolavoro di *high fantasy* di Tolkien: «chi ha un gatto può capire il dramma che si consuma qual volta gli si deve dare una medicina […], farmaci per via orale […], debitamente descritte nei capitoli finali del *Signor degli anelli*»[43]. A volte riappare la scena che, pur satura di comico esilarante, si fa espressiva della forza degli istinti, del sentimento d'amore, della passione erotica, e tutto è comunicato con un linguaggio mimetico ed ermetico, anche quando Mycroft è stregato dal corteggiamento, anzi dall'atteggiamento seduttivo di Agatha, la gatta maliarda del commissario De Iuliis:

lei non passò all'attacco: ondeggiò davanti a Mycroft, che immobile la guardava ammaliato, e gli passò la coda sotto il naso […] Era la versione felina della *Bohème*, del pucciniano valzer di Musetta. Nella fattispecie, il valzer di un musetto.
«Meow…»
«Miao!»
«Memeow!»

[42] Ivi, p. 19.
[43] Ivi, p. 143.

Ora, io non so nella lingua dei felini cosa significhi questa conversazione, ma ne posso andare per un'idea. Qualcosa del tipo: «Prendimi, se ci riesci!»[44].

A vari livelli la coppia di questi gatti rappresenta metaforicamente le azioni di una coppia di fidanzati o di coniugi. Mycroft si sente felice di raccogliere le provocazioni e i vagheggiamenti di Agatha, di starle vicino e di contemplarla, lo attrae come se fosse una forza magnetica: «era rimasto seduto sul tavolo a guardare attentamente la sua amata, occhi verdi negli occhi verdi, un orecchio dritto e l'altro piegato come se stesse ricevendo un segnale radio»[45].

Il grottesco fantastico segue la propria evoluzione con il felino Mycroft che, non essendo addestrato ad aiutare l'uomo, si presenta con le fattezze del detective super eroe, verosimile e inverosimile: «quando non dorme, il gatto nero di Malù annusa, valuta, cogita e miagolando espone tutte le incongruenze del caso. Mycroft, sì, come il fratello di Sherlock Holmes: intelligentissimo quanto pigro, trascorre i suoi pomeriggi al Diogenes Club, un circolo di gentiluomini dove vige un'aurea regola del silenzio, e dove Sherlock e Watson vanno a consultarlo alla bisogna»[46]. Per certi versi sembra uscire dalle pagine dei racconti del *Manuale di zoologia fantastica* (*Manual de zoología fantástica*) di Louis Jorge Borges, e soprattutto perché diventa un paradigma della sciarada che interpreta e rappresenta la realtà. È un fido alleato degli investigatori, in particolare di Malù e di Ariel, le guida nei meandri di vicissitudini, di trappole e di casi inconsueti; con loro comunica mediante linguaggi atipici, da quello dei sensi a quelli dei segni gestuali, a quello del silenzio: poiché le parole sono spesso fonte di malintesi. Talvolta Mycroft è infastidito da come gli investigatori conducono la loro indagine. Si sente felice quando stanno tutti riuniti in casa. Invece si sente disperato, solo e triste quando non riesce a riunirsi con Agatha o quando Ariel e Malù non lo possono portare con loro, e anche queste situazioni rendono manifesta la sua duttile sensibilità:

[44] Ivi, p. 149.
[45] Ivi, p. 36.
[46] Ivi, p. 14.

diedi un'occhiata all'orologio: il tempo di dare la pappa a Mycroft e dovevo raggiungere Malù a Palazzo Corigliano, per poi andare dritte in commissariato ad aggiornarci con De Iuliis per le indagini.
«Meow!»
«Sì, micio, resti solo per un po' anche oggi».
«Memeow!» mi rimproverò scrutandomi con severità.
«Hai ragione, ma prendila con l'amica tua. Pare che senza spalla lei non si muova». Il gatto fece un paio di giri intorno ai miei piedi e andò consolarsi tuffando il musetto nella ciotola. Potevo andare[47].

Il tono diegetico si fa fiabesco con Mycroft che, specie per la scaltrezza e l'intelligenza, sembra imparentato al gatto siamese F. D. C. Willard che è la maschera di un illustre professore di fisica. Fa delle cose bizzarre. Come quando in bagno osserva fissando Ariel; quando disubbidisce e mette a soqquadro la cucina; quando si manifesta in forma spettrale. Mycroft profila persino la fisionomia dello psicologo che affettuosamente cerca di aiutare Malù a superare una crisi da incubo, a uscire da un cupo squilibrio e a riprendere i ritmi normali della quotidianità:

nel nostro appartamento sconclusionato non c'era niente di normale; la mia vita di prima, quella che sì poteva essere definita "normale". E cosa mi aveva dato? Paure, complessi, incertezze […] Come ogni volta che avevo un pensiero non sereno per la mente, Mycroft si avvicinò a me, e con la zampa mi accarezzò la mano, guardandomi complice con i suoi occhi verdi. Lo presi in braccio e lo tenni stretto a me, godendomi la delicatezza del suo calore morbido, quel calore che non assomiglia a nessun altro calore al mondo, quel calore vivo, dolce, taumaturgico. Gli diedi un bacio fra le orecchie e andai a prepararmi per la mia giornata da riconquistatrice[48].

Nel *corpus* di questo giallo neofantastico abbonda il discorso autoreferenziale, intertestuale, metaletterario, attingendo a un guazzabuglio di generi artistici alti e bassi, compresi i fumetti, i cartoni animati, le soap opera, e la pittura-disegno usata pure con l'assunto di raccontare un aneddoto di Picasso: «quand'era a casa dell'amico Pablo Picasso […] Lucia Bosé trovava ogni sera sul cuscino del suo letto un ritratto maschile disegnato dal maestro. Un giorno lei gli chiese: "Pablo, perché lo

[47] Ivi, p. 93.
[48] Ivi, pp. 204-205.

fai?", e Picasso rispose: "Perché una bella donna come te non deve mai dormire sola"»[49].

In questo contesto l'autrice si abbandona a menzionare o citare con insistenza le opere predilette degli scrittori del mondo occidentale, e permette ai suoi personaggi di parlarne anche con piglio ermeneutico, estetico, esegetico. Ritornano le figure tragiche del mondo greco: si richiama «Medea che medita l'infanticidio, la strage dei Niobidi, il supplizio di Dirce, la morte di Laocoonte, di Adone»[50] e l'immagine mitica di Fedra. Ritornano maggiormente le effigi di scrittori e di scrittrici dell'era moderna, incominciando da William Shakespeare alla preferita Jane Austen, da Alexandre Dumas a Franz Kafka. Ritornano i personaggi dell'azione a discutere di film (trapela anche il riferimento al regista Woody Allen), di qualche romanzo portato sullo schermo cinematografico, di divi dello spettacolo come Lady Gaga.

E non mancano le rievocazioni di scrittori che hanno l'intento sia di enunciare dichiarazioni di meta scrittura («"Ariel, lo sai che Gabriel García Márquez si vantava di non aver mai usato un avverbio di modo nei suoi romanzi? Sosteneva che se sai usare bene i verbi gli avverbi non ti servono". "Sì, lo sapevo. Non mi sfidare su Márquez, tesoro"»[51] sia di tessere un encomio, come si fa nei riguardi del giallista Andrea Camilleri:

«Il Camilleri autografo!» continuò lei imperterrita, fissando con severità il divano, come se avesse gli occhi a raggi X.
«Abbiamo capito» disse Samuel cercando il nastro adesivo nel cassetto delle cianfrusaglie.
«Il Camilleri autografo! Due ore di fila!»
«Sì, la storia la sappiamo a memoria» dissi sedendomi sfinita.
Diversi anni prima Malù era andata alla fiera della piccola e media editoria a Roma e aveva assistito a una presentazione di Andrea Camilleri; si era portata *La forma dell'acqua*, il suo preferito, per farselo autografare. Appena se l'era ritrovato davanti gli aveva detto fra le lacrime: «Maestro, le voglio bene. Grazie per tutto quello che ha fatto per me». E non solo il maestro le aveva scritto una dedica commovente, ma l'aveva anche abbracciata. Quella copia de *La forma dell'acqua* era custodita dentro una scatola trasparente di plexiglass, una installazione a metà fra il reliquario e l'edicola votiva, posta in luogo irraggiungibile […] Senza che nessuno glielo chiedesse, Malù cominciò a raccontare della presentazione, ammaliata, come se la stesse rivivendo: battute, pause, risate. Il Maestro aveva raccontato in anteprima la scena iniziale dell'ultimo

[49] Ivi, p. 176.
[50] Ivi, p. 82.
[51] Ivi, p. 18.

romanzo di Montalbano, consegnato alla casa editrice e al sicuro nel loro computer […]; aveva narrato di un dialogo incredibile avuto tra Montalbán e Izzo sui destini dei loro personaggi seriali; si era dilungato su un episodio divertentissimo capitato con la moglie, di una volta che stavano vedendo un film in televisione[52].

Nello spazio narrativo pullulano i riferimenti al protagonista camilleriano della serie di Montalbano, ai protagonisti di altri giallisti, soprattutto di Conan Doyle e di Agatha Christie[53], e Malù si fa la voce autentica della Venditto, altamente conoscitrice della materia, voce che arricchisce in modo significativo la dimensione metagiallistica dell'*Ultima mano di burraco*:

Malù si stirò la schiena con felina voluttà e assunse un fare cattedratico: «Perché il cosiddetto delitto in codice è un classico dell'età dell'oro del giallo, tra Ottocento e inizio Novecento. E, come tutto quello che riguarda il giallo classico, modestamente sono un'esperta […] Nel giallo dell'età dell'oro era una vera e propria sfida tra autori, qualcosa in cui tutti i grandi prima o poi si sono cimentati, un po' come il delitto della camera chiusa. C'è il celeberrimo *L'avventura degli omini danzanti* con Sherlock Holmes, un capolavoro assoluto e immortale, o il delizioso *I quattro sospetti*, con Miss Marple, lo splendido *La lettera fatale* di Jacques Futrelle, divertente perché in maniera metaletteraria spiega l'origine del sottogenere, a partire dallo *Scarabeo d'oro* di Edgar Allan Poe[54].

Malù, come Ariel, recupera il canone del personaggio eclettico e talentuoso. L'autrice ce la raffigura anche nella veste di professoressa universitaria che ammalia i propri allievi parlando e recitando favole antiche sulla falsariga della riscrittura postmoderna, cioè presentate a gran parte del pubblico di lettori rinvigorite e in una nuova versione:

Come a nozze di morte vesti la tua fanciulla
ed esponila, ore, su un'alta cima brulla.
Non aspettarti un genero da umana stirpe nato,
ma un feroce, terribile, malvagio drago alato
che volando per l'aria ogni cosa funesta
e col ferro e col fuoco ogni essere molesta.

[52] Ivi, pp. 150-51.
[53] Cfr., ad esempio, le pp. 54-55 del romanzo.
[54] S. VENDITTO, *L'ultima mano di burraco*, op. cit., p. 37; e cfr. p. 55.

Giove stesso lo teme, treman gli dei di lui,
orrore ne hanno i fiumi d'Averno e i regni blu
«Allora?» concluse la professoressa Malù […] Un ragazzo dal naso sottile e gli occhi scuri alzò timidamente la mano: «Amore? È la favola di Amore e Psiche, vero?».
«Oh, bravo Aldo, proprio così. È la favola di Amore e Psiche narrata nelle *Metamorfosi* di Apuleo, passo IV, 33, se volete andarvela a leggere per intero, cosa che vi consiglio». Pigiò un tasto di un telecomando e cambiò immagine. Apparve un affresco rappresentante una coppia di amanti, travolti in un bacio appassionato, che effettivamente ricordava *Amore e Psiche* di Canova. Non mi ero sbagliata, una ragazza lo notò.
«Sì, esatto, non è improbabile che Antonio Canova abbia visto questa pittura e si sia fatto ispirato. In ogni caso, serve a introdurre l'argomento della prossima lezione, che verterà sui temi mitologici in età neroniana-flavia»[55].

Poi l'autrice si cimenta nel configurare l'attività professionale dell'Ariel traduttrice. La usa con l'obiettivo di realizzare, grazie pure alla tempra dell'ironia morale, una satira dissacratoria dei romanzi rosa, come dei romanzi di stagione e dei *best sellers*, che si trovano anche negli autogrill, negli aeroporti e nei supermercati, insomma dei romanzi *trash* confezionati non per acculturare ma per intrattenere i palati dei lettori con il pensiero debole, o di quelli con una scarsa cultura o di quelli con gusti patologici di esterofilia:

il mio lavoro, parliamone. Avete presente quei romanzi oscenamente brutti che trovate al supermercato con la copertina lucida raffigurante una ragazza magra e bionda dallo sguardo languido, circondata da fogliame, e la fascetta gialla con la scritta: UN SUCCESSO MONDIALE, 300.000 COPIE NEL REGNO UNITO? Oppure quelli che con un tacco a spillo, un rossetto e la Tour Eiffel? Quelli che li guardate e pensate: «Ma chi la legge 'sta porcheria?».
Ecco, io non lo so chi la legge, ma vi posso dire chi la traduce: io[56].

Ariel, pur auto-criticandosi, mostra una lucida consapevolezza delle opere che deve tradurre, forse per sopravvivere, e sa che tradurre non è un mestiere facile, non tanto diverso dal processo dello scrivere e del riscrivere: per «tradurre qualcosa non basta conoscere la lingua del testo che ci si accinge a decodificare: bisogna avere cognizione della mentalità, della cultura, del mondo di chi si è espresso usando quel

[55] Ivi, pp. 94-95 e cfr. p. 119.
[56] Ivi, p. 49 e cfr. p. 133.

codice linguistico»[57]. Purtroppo la delusione della traduttrice subentra abbastanza presto, appena mette piede nel mondo lavorativo, anche se non si illudeva di tradurre i «testi di Joyce e Woolf»[58]. Infatti lo spazio enigmatico dell'*Ultima mano di burraco* si rafforza con Ariel in disarmonia con il proprio mestiere, mestiere che le genera perplessità e incubi, per non dire del cinismo.

L'autrice salda la struttura circolare della fabula stendendo un epilogo nella forma di un frammento che riprende l'idea allegorica della libertà trattata nell'*incipit*. E così ci regala una delle opere giallistiche postmoderne più avvincenti e più felici degli ultimi tempi.

Franco Zangrilli

[57] Ivi, p. 36.
[58] Ivi, p. 83.

Storia dell’editoria

Questa sezione è dedicata all’approfondimento della storia dell’editoria, dall’invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell’intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all’iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d’archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A
Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

La nascita del fumetto italiano

Le origini del fumetto

La narrazione per immagini accompagna la storia dell'uomo fin dalle sue origini, ben prima della nascita del fumetto vero e proprio[1]: già i primitivi utilizzavano i graffiti per fermare nella memoria eventi di particolare rilevanza (di solito battaglie); ma, senza andare così indietro nel tempo, basta pensare alla Colonna Traiana (II secolo d. C.), all'Arazzo di Bayeux (XI secolo) fino alle storielle per immagini di Rodolphe Töpffer (1831-1846). Si può quasi affermare che "la storia a disegni" abbia i propri albori assieme al genere umano stesso.

Trovare una cesura netta indicando una data precisa per la sua genesi si rivela in un certo senso fuorviante, in quanto, come per ogni altro genere, non si è trattato di una nascita dal nulla in un determinato giorno di un certo anno, ma di un processo (un lungo processo) che si è diramato attraverso secoli e che ha alcuni momenti di maggior rilievo, con svolte significative, ma in continua evoluzione (ancora oggi ci sono cambiamenti e innovazioni).

In linea generale, tuttavia, la nascita del fumetto si fa risalire al 1895, anno in cui Richard Felton Outcault (1863-1928) inizia a pubblicare sul supplemento domenicale del «New York World» una serie di vignette umoristiche a piena pagina dal titolo *Hogan's Alley*. Tra i personaggi spicca un ragazzino irlandese vestito con un camicione giallo (in verità, nei primissimi episodi era blu) che diviene il vero protagonista della serie, al punto da ribattezzarla. Nasce così *The Yellow Kid*, il primo fumetto della storia.

Dietro a innovazioni nuove e divertenti, tuttavia, vi sono anche stringenti motivazioni socio-culturali: il fumetto nasce, infatti, in un periodo in cui

[1] Si pubblica un breve estratto della tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *L'editoria fumettistica in Italia*, discussa nell'anno accademico 2018/2019 presso la "Sapienza Università di Roma": relatrice la professoressa Maria Panetta e correlatore il professor Francesco Saverio Vetere.

l'analfabetismo è ancora piuttosto diffuso e in un paese che già ospita persone di origini e lingue diverse. Non a caso Hogan's Alley è una strada di un quartiere di immigrati, ed è la loro vita che Outcault rende protagonista[2].

Nel corso della pubblicazione l'autore inserisce via via quelli che saranno i nuclei del fumetto come il prototipo dei *balloons*, i segni grafici che racchiudono parole o linee di movimento per rafforzare la dinamica. Viene coniato il termine *comics* o *funnies* per indicare questo nuovo tipo di lettura (non senza una venatura spregiativa o comunque sminuente) per tutti i tipi di fumetti, anche quelli che di comico hanno ben poco.

Comunque, per quanto *Yellow Kid* già presenti alcune delle caratteristiche fondamentali del genere, è ancora un prototipo che si limita alla singola pagina autoconclusiva, ma è indubbio che rappresenterà il modello di riferimento per la prima decade della storia fumettistica.

Il successo di Outcalt porta allo sviluppo di molti altri personaggi più o meno simili al popolare bambino irlandese (*The Katzenjammer Kids*, *Max und Moritz*, fino a *The Little Bears* di James Swinnerton, pioniere di un sottogenere destinato ad avere grande fortuna e che vedrà la sua massima espansione con la Walt Disney: quello degli animali antropomorfi).

Prima di approfondire la questione del fumetto nostrano, vorrei dedicare qualche riga al *comics* argentino, un genere che per lungo tempo fu di enorme spicco e sviluppo, portavoce di personalità importantissime, ma che sembra aver esaurito la propria carica vitale negli anni Ottanta del Novecento. Questo genere di fumetto ha una valenza fondamentale perché è strettamente imparentato con quello italiano, ed è forse quello verso cui siamo maggiormente debitori.

Fin dal principio esso nasce all'interno di riviste settimanali (proprio come «Skorpio» e «Lanciostory»), giornali che trattano di politica (un nucleo che non abbandonerà mai quelle storie), ma soprattutto caratterizzati da una struttura che sarà tipica del fumetto argentino prima e italiano dopo: racconti brevi, autoconclusivi con

[2] D. BARBIERI, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma, Carocci, 2014, pp. 13-14.

morale, inseriti all'interno di una serie, con o senza continuità. Ma l'Argentina è importante per il fumetto italiano non solo come "fratello maggiore" a cui guardare, e neppure perché è il luogo di crescita di colossi come Pratt o Alberto Breccia, ma anche perché, con il passare del tempo e l'evolversi del genere, diventa uno dei luoghi fondamentali in cui vengono tradotte le nostre testate.

Il fumetto, quindi, fin da quando nasce, comincia una crescita vertiginosa ed esponenziale che si estende a macchia d'olio su più di un continente, raggiungendo ben presto anche l'Europa (senza dimenticare che, nel frattempo, lo sviluppo sta avvenendo anche a Oriente, dove agli inizi del Novecento nascono i primi *manga*), e che continua inarrestabile producendo sottocategorie, personaggi e continue modifiche tecniche e grafiche. Piccoli e grandi passi che a poco a poco arrivano anche in Italia, dove però bisognerà aspettare quasi vent'anni prima che i primi fumetti (americani e nostrani) vedano la luce.

La nascita del fumetto: dal «Corriere dei Piccoli» agli anni Venti

Così come il suo progenitore americano, anche per il fumetto italiano viene indicata una precisa data di nascita: il 27 dicembre 1908, in cui uscì il primo numero del «Corriere dei Piccoli». Supplemento domenicale del «Corriere della Sera», giornale considerato della borghesia colta, tenta fin dalle sue origini di essere un «Veicolo di cultura e formazione giovanile riuscendo, pur tra alti e bassi, a conciliare la funzione educativa con il ruolo ricreativo»[3].

Il progetto fu della giornalista Paola Lombroso Carrara, nota pedagogista italiana che si documentò sui modelli francesi e anglosassoni, di paesi dove il fumetto era già stato importato e il suo valore ampiamente riconosciuto. Tra i titoli più famosi che giunsero in Italia: *Mimmo Mammolo* (*Buster Brown*, primo personaggio americano a calcare la scena italiana) di Richard Felton Outcault, *Bibì e Bobò* (*Katzenjammer Kids*) di Dicks, *Fortunello* (*Happy Hooligan*) di Opper, *Arcibaldo e*

[3] G. BONO, *Corriere dei Piccoli*, cfr. la URL: http://www.guidafumettoitaliano.com/guida/testate/testata/2008.

Petronilla (*Bringing Up Father*) di McManus e molti altri personaggi i cui nomi furono tutti tradotti (dando il via alla pratica, oggi ancora persistente nei cosiddetti cartoni animati, di "italianizzare" i nomi di protagonisti e comprimari, rischiando però di perdere, come nel caso delle opere provenienti dall'Oriente, una parte importante del senso dell'opera stessa).

Inoltre, fin da subito, il fumetto italiano presenta quelle che saranno delle caratteristiche peculiari come l'assenza dei *balloons* e l'accompagnare le immagini con didascalie di riferimento (non in semplice prosa ma, novità suggerita da Antonio Rubino, da versi rimati).

«Il Corriere dei Piccoli» pubblica in questo modo non solo autoctoni, direttamente pensati e ideati con questa struttura (si pensi a Quadratino, Viperetta o il celebre Signor Bonaventura), ma anche traduzioni americane, che vengono tagliuzzate e ridotte a un nuovo formato che conserva ben poco della versione originale. Il risultato così ottenuto, come ha sottolineato Daniele Barbieri nel suo celebre saggio *Breve storia della letteratura a fumetti*, è «Onesto, borghese e rassicurante»[4]. E mette anche in evidenza la mentalità italiana dell'epoca, l'avversione per un genere nuovo percepito come inferiore e che probabilmente si tentava di "nobilitare" con una venatura dal sapore poetico.

Quali che fossero i meccanismi sociali dietro a questa produzione, resta il fatto che il fumetto, così come viene universalmente riconosciuto, ancora tarda a imporsi e ad essere accettato. Non solo: mentre in America i giornali che pubblicano fumetti iniziano a rivolgersi anche ad adulti, non "attaccando" l'etichetta di un *target* specifico ma ampliando sempre di più il pubblico sia per sottogeneri che per contenuti, in Italia si assiste a una cristallizzazione del medium nonché all'origine del fastidioso pregiudizio, ancora oggi purtroppo esistente, che "il fumetto è roba da bambini".

Ai suoi esordi «Il Corriere dei Piccoli» presenta nomi di spicco quali Attilio Mussino, Antonio Rubino, Umberto Brunelleschi e Gustavo Rosso (in arte

[4] D. BARBIERI, *Breve storia della letteratura a fumetti*, op. cit., p. 98.

Gustavino). Per certi versi questo primo periodo è piuttosto sperimentale: basti pensare a *Bilbobul* e ai suoi giochi di parole. Ma il vero eroe del «Corrierino» giungerà qualche anno dopo: è infatti nell'ottobre del 1917 che Sergio Tofano dà vita alla prima avventura del *Signor Bonaventura*, simbolo del giornale per molto tempo (sarà pubblicato fino al 1943 ininterrottamente e fino al 1978 in modo discontinuo). Questo personaggio rappresenta un po' l'idea del pubblico a cui è rivolto, in quanto le sue avventure sono sempre inevitabilmente a lieto fine, indipendentemente dal disastro prodotto.

«Il Corriere dei Piccoli» continuerà su questa costante almeno fino al 1915, quando con la Prima guerra mondiale cambierà il proprio formato passando da 16 fogli a 32 e perdendo le sovraccoperte rosa. Gli anni 1917-1918 vedono un impoverimento del numero di pagine e della qualità della carta a causa della crisi dovuta alla guerra, ma il giornale resiste (come già detto, è proprio nel 1917 che fa la propria apparizione *Il Signor Bonaventura*).

Nell'immediato dopoguerra «Il Corriere dei Piccoli» continua a restare l'unico giornale a fumetti del panorama italiano e vede la comparsa, sulle proprie pagine, di un nuovo gruppo di disegnatori italiani, tra cui spicca Carlo Bisi con il suo *Sor Pampurio*. Tuttavia, già negli anni Venti inizia quella concorrenza che si farà più serrata negli anni Trenta, quando avverrà la pubblicazione del primo volume della Disney.

Infatti, il 18 febbraio 1923 esce il primo numero del «Giornale dei Balilla» (in seguito: «Il Balilla»), il cui direttore responsabile è Dante Dini[5] e la casa editrice la Imperia di Milano: è il supplemento del «Popolo d'Italia», organo del Partito Fascista. Siamo all'inizio del periodo fascista, in cui già comincia la diffusione di valori "eroici" tramite vari strumenti per la propaganda, tra cui il fumetto. In questo modo, sulle pagine del «Balilla» compaiono per la prima volta personaggi eroici italiani.

[5] G. BONO, D. VISCARDI, *Giornale dei Balilla – Il Balilla*, cfr. la URL: http://www.guidafumettoitaliano.com/guida/testate/testata/846.

A distanza di un anno dal «Balilla», nel 1924 nasce ad opera di Giacomo Alberione «Il Giornalino», storico periodico delle Edizioni Paoline. Al «Giornalino» va il merito, oltre che di aver introdotto personaggi poi divenuti famosissimi come i Looney Tunes e i Puffi, di aver pubblicato riduzioni a fumetti di romanzi storici come *I Promessi Sposi*, *Piccole Donne* e molti altri. A differenza del «Balilla», che vedrà la sua fine nel 1943, e del «Corriere dei Piccoli», che cessa di esser pubblicato nel 1996, «Il Giornalino» è tuttora esistente e ha segnato gli esordi di importanti fumettisti dei nostri anni quali Mario Rossi e Rodolfo Torti.

Se gli albori del Novecento e gli anni Venti hanno visto i primi timidi passi del fumetto italiano, tuttavia è negli anni Trenta che avverrà il vero e proprio *boom*; ma questi saranno anche gli anni che vedranno la nascita dell'autarchia fascista, del MinCulPop e di tante altre restrizioni che, se da un lato strangoleranno la cultura italiana (tutta, senza eccezioni), dall'altra avranno dei risvolti del tutto inaspettati.

Dagli anni Trenta al secondo dopoguerra: arrivano gli eroi

Come ha giustamente fatto notare Pietro Favari in una sua famosa opera[6], se gli anni Venti erano stati l'infanzia del fumetto i Trenta sono la sua adolescenza, con la quale il medium perde innocenza, si fa ribelle e inizia la passione per l'avventura.

Questo periodo vede una vera rivoluzione sul versante tecnico: il tratto abbandona progressivamente la caricatura per farsi più realistico, gli sfondi sono più curati, si alternano primi piani a panoramiche, nel complesso è molto più dinamico e, sul versante narrativo, le storie si fanno più elaborate. Sono questi gli anni (noti come "Età dell'Oro" del fumetto) in cui si diversificano i generi, nascono i primi *merchandisings*, i sindacati di distribuzione, e si delinea la divisione del lavoro tra soggettisti, sceneggiatori, disegnatori, inchiostratori ecc. Questo è un passaggio delicato perché, a mio avviso, si nota un percorso che negli anni successivi (dal secondo dopoguerra ma soprattutto negli anni Settanta) invertirà la rotta con una sorta

[6] P. FAVARI, *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, Bari, Edizioni Dedalo, 1996, p. 37.

di ritorno alle origini: se agli esordi avevamo avuto antieroi buffi, caricature dell'uomo così com'è, in questi anni arrivano gli eroi veri, quelli che combattono il Male per far trionfare il Bene. Quindi l'uomo come vorrebbe essere, con fumetti che servono per evadere da quella realtà quotidiana che non è certo positiva (siamo negli anni del crollo della Borsa di Wall Street; non a caso questi sono anche gli anni in cui nel genere poliziesco si dà rilievo alle figure dei *gangsters*).

Gli anni Trenta sono massimamente prolifici in America: oltre che dare la luce ai vari supereroi (apri-fila Tarzan e Buck Rogers, ma seguiti da molti altri tra cui i celeberrimi Superman e Batman), vedono la nascita dell'impero Disney. È, infatti, il primo gennaio 1930 che Mickey Mouse fa la sua comparsa nel mondo della nuvola, disegnato da Ub Iwerks (che ne fu probabilmente anche il creatore)[7].

Anche in Italia questi sono anni piuttosto prolifici: oltre che riflettere la produzione americana e straniera, la nostra penisola pubblica numerose nuove riviste: il 17 dicembre 1932 esce il primo numero di «Jumbo», edita da Lotario Vecchi. Tra le importanti innovazioni di questo settimanale c'è l'introduzione dei *balloons* e la scelta di sole storie illustrate. Inoltre, a differenza di altri giornali del periodo, pubblica storie di matrice inglese. Anche «Jumbo» non è esente da una certa ideologia fascista, ma nonostante ciò anche questa rivista è tra le vittime della censura del 1938, anno in cui chiude.

Nel 1930 fa la sua comparsa anche *Topolino*, inizialmente sull'«Illustrazione del popolo», supplemento alla «Gazzetta del popolo» ma, nel 1932, diventa protagonista di una testata tutta sua, «Topolino», edita dalla casa editrice Nerbini, che successivamente (1935) ne cede i diritti alla Mondadori (all'epoca ancora A.P.I. Anonima Periodici Italiani). Anche questa rivista riporta i *balloons*, ma sempre accompagnati dalle didascalie.

La storia di «Topolino» meriterebbe una menzione a sé stante, in quanto è piuttosto particolare, anche solo per l'essere una delle poche testate "privilegiate" che durante il fascismo continua a mantenere la propria identità nonostante le origini di

[7] Ivi, pp. 55.

oltreoceano (ma la simpatia non la salverà del tutto e anche Topolino nel 1942, dovrà cedere il posto al suo surrogato nostrano Tuffolino). Tra i motivi di tale agevolazione, oltre che il buon rapporto tra la Mondadori e il Regime, pare esserci anche la simpatia che Mussolini e la sua famiglia avevano nei confronti del topo disneyano.

In seguito nascono anche riviste per adolescenti: del 1934 è «L'Avventuroso», settimanale interamente dedicato ai supereroi americani e fondato dalla casa editrice Nerbini, la stessa che pubblica le prime avventure di Topolino. Piano piano i *balloons* si fanno sempre più strada fino a emanciparsi completamente dalle didascalie in rima. «L'Avventuroso» ha il merito di aver attirato, in Italia, un pubblico adulto, facendo intendere per la prima volta che i *comics* non sono solo letture infantili. Approda da noi anche la passione per la fantascienza: sempre la Mondadori pubblica, nel 1936 su «I tre porcellini» e dal 1937 su «Topolino», *Saturno contro la Terra*, serie ideata e sceneggiata da Cesare Zavattini in collaborazione con Federico Petrocchi e disegnata da Giovanni Scolari. Acclamata come prima serie italiana di fantascienza (anche se, in verità, prima vi fu *S.K.1* di Guido Moroni Celsi, ma quest'ultima era priva dei *balloons*), è stata anche la prima a essere importata in America (1940, *Future Comics*).

Negli anni Trenta nasce in Italia anche un altro grande mito, destinato in futuro a segnare il successo della Sergio Bonelli editore: il western. È il 1937 quando, sempre su «Topolino», esce la prima storia di *Kit Carson* di Rino Albertelli.

Vista la fortuna dell'«Avventuroso», Lotario Vecchi fa uscire, sempre nel 1934, «L'Audace»», una testata fondamentale per la storia del fumetto italiano perché, dopo varie mani (da Vecchi a Mondadori, poi di nuovo a Vecchi) finirà in quelle dorate di Gianluigi Bonelli. Ma questi tempi sono ancora lontani: dovremo aspettare il 1941 prima che la Redazione Audace veda la luce. In quegli anni la rivista è ancora caratterizzata da eroi americani, ma, a differenza della diretta concorrente, lascia spazio anche a serie nostrane (tra gli altri: *Dick Fulmine*, tra l'altro eroe caro al fascismo in quanto da un lato i suoi antagonisti incarnano i pregiudizi razziali, dall'altro accorre sempre in difesa di italiani e italiane dipinti come fieri e onesti ma

in difficoltà per colpa di ingiuste persecuzioni nemiche). Si susseguono, come un virus a cui non si sa porre un freno, titoli e testate alcune destinate a essere piuttosto longeve e ad avere grande fortuna: «Il Monello» (1933-1990), «L'Intrepido» (1935-1998) e il cattolico «Il Vittorioso» (1937-1970), distribuito anche nel circuito delle parrocchie e degli oratori e che ospita il debutto di personalità importantissime come Benito Jacovitti e Claudio Nizzi.

Queste novità, tuttavia, non mettono in ombra «Il Corriere dei Piccoli» dove personaggi già famosi come Marmittone o il Sor Pampurio si fanno protagonisti di storie che hanno un'eco politica.

Questa stagione piuttosto florida per il fumetto italiano viene però bruscamente interrotta nel 1938. Con la nascita del MinCulPop (1937), la censura fascista si fa più serrata e incomincia a mietere le prime vittime. I personaggi stranieri iniziano a uscire dalla scena, spesso sostituiti con surrogati nostrani dai nomi in taluni casi alquanto discutibili (si pensi a Uomo Fenomeno per Superman oppure a Robin divenuto Aquilotto). Tuttavia non si tratta di una problematica solo di nome. La censura ordinata dal MinCulPop tronca di netto le storie a metà, impedendo l'importazione dei seguiti con la conseguenza di affidare a sceneggiatori italiani il proseguimento delle storie, cambiando inevitabilmente azioni e finali. Non solo. Spesso autori che non conoscono affatto un personaggio si ritrovano a dover improvvisare completamente da zero, finendo per snaturarlo completamente.

Con la Grande Guerra assistiamo anche a un fenomeno nuovo, precedentemente mai accaduto: gli eroi di carta prendono uno schieramento e scendono al fianco dei loro Paesi. Nota a tutti è la storia di Capitan America, il celebre super-soldato ideato da Joe Simon e Jack Kirby che combatte contro la Germania nazista, per citare solo uno dei più famosi; ma non da meno sono i personaggi di altre case: ecco quindi Topolino combattere a fianco dell'America contro i nazisti, tra le cui file incontra l'arcinemico Gambadilegno.

Se certi personaggi acquistano fortuna proprio grazie alla guerra, con la fine del conflitto si vede la loro popolarità calare. Il dopoguerra è sempre traumatico, e

non lo è meno nel mondo della nuvola. Diviene difficile, per gli autori, continuare a proporre l'avventura eroica a chi ha appena vissuto una realtà tanto traumatica, che è costata milioni di vite umane.

Si assiste perciò a quel mutamento di rotta a cui accennavo prima; all'abbandono dell'eroe per un ritorno all'antieroe, o meglio all'eroe sfortunato in cui meglio ci si può rispecchiare. Non è un caso che il dopoguerra segni l'ascesa di uno dei personaggi più popolari della storia del fumetto, e che per la verità esisteva già da diversi anni ma si era sempre limitato al ruolo di spalla: Paperino.

Particolare la storia della Walt Disney, soprattutto in Italia (la sede nostrana, nata l'8 maggio 1938, è la prima filiale nel mondo dell'azienda), patria che ha dato i natali a personaggi diventati iconici, come il supereroe *alter ego* di Paperino, Paperinik.

Se in America gli eroi cominciano a stare stretti ai lettori, in Italia, invece, è proprio dal dopoguerra che si sviluppano maggiormente certe storie di genere avventuroso, che vedono anche la comparsa di fascicoli interamente dedicati a un determinato personaggio. La produzione di questo periodo è prolifica e abbondante, anche se non sempre di qualità: si incomincia con *Asso di Picche*, edito nel 1945 e considerato il primo eroe mascherato italiano. La serie cessa dopo pochi anni (1949), ma è il trampolino di lancio di molti futuri grandi fumettisti, tra cui Hugo Pratt e Dino Battaglia.

Se grande seguito hanno i sottogeneri del giustiziere mascherato e i tarzanidi, il vero *boom* di questi anni è rappresentato dal western, e non a caso è proprio sul finire degli anni Quaranta che viene pubblicato il primo numero di *Tex*, ideato da Giovanni Luigi Bonelli e Aurelio Galeppini.

Questa data sembra simbolica: la più longeva serie italiana chiude un periodo, un'epoca, e ne apre una nuova: stanno infatti per incominciare, sotto il segno di *Tex*, gli Anni Cinquanta.

Gli anni Cinquanta e Sessanta: la rivincita degli italiani

Abbiamo detto che *Tex* apre un nuovo periodo nel fumetto italiano. Gli anni Cinquanta sono relativamente tranquilli, segnati da una prolifica produzione del genere western e dalla crescita della Sergio Bonelli Editore, che inizia a gettare le basi del suo futuro impero. Un impero fondato fin da subito con una novità; la scarsità di carta dovuta al dopoguerra porta infatti i vari editori, tra cui Bonelli, a inventare un nuovo formato editoriale: l'albetto orizzontale a striscia unica caratterizzato da poche pagine in bianco e nero spillate insieme, con due, massimo tre vignette ciascuna[8]. Tuttavia la Bonelli non è l'unica protagonista di questo decennio: anche la Disney vede una piccola rivoluzione, passando al formato tascabile, sul quale vengono pubblicate solo storie dei personaggi di questa casa editrice (abbandonando così il formato giornale). Ancora, protagonista di assoluto rilievo della storia del fumetto e che sviluppa la sua creatività in questo periodo è Benito Jacovitti, un autore completo (si occupa di sceneggiatura e disegni) noto per il suo stile personale particolarissimo, caratterizzato da un vero e proprio *horror vacui* oltre che dai tratti surreali (tipici sono i salami che inserisce ovunque, anche nel Far West). Ma il padre di Cocco Bill e di Cip l'arcipoliziotto non si ferma allo stile grafico: arriva infatti addirittura a tradurre le onomatopee americane, sostituendole con termini italiani.

Come avviene nel resto della letteratura, anche il fumetto risente dei racconti di guerra. Nascono così, a fianco di storie dal fascino lontano come *Gim Toro* di Andrea Lavezzolo ed Edgardo Dell'Acqua, e *Pecos Bill* di Guido Martina e Raffaele Paparella, anche serie come *Sciuscià* di Tristano Torelli e Ferdinando Tacconi, la storia di un lustrascarpe durante la guerra partigiana. Tuttavia, se da un lato gli anni Cinquanta si dimostrano produttivi, dall'altro in Italia come all'estero sono anche caratterizzati dalla restaurazione e dalla censura. Questo clima rigido porta numerosi autori italiani a emigrare o a lavorare soltanto per l'Argentina. A differenza della Francia, dove viene emanata una legge per la censura fumettistica, o dell'America

[8] D. BARBIERI, *Breve storia della letteratura a fumetti*, op. cit., p. 103.

che vede promulgare il *Comics Code* (questi sono anni bui per il fumetto americano), in Italia non si arriva a niente di tutto ciò, ma solo perché gli editori italiani si danno un codice di autoregolamentazione: vengono così ridimensionate le gonne troppo corte o le scollature troppo generose a favore di uno stile più castigato che, com'è risaputo, non riguarda solo il mondo della nuvola.

Ma gli anni Cinquanta passano e con loro paure e paranoie, che non riusciranno a sopravvivere alla profonda scossa data dagli anni Sessanta. Non è un caso se questi, infatti, si aprono con la nascita del fumetto nero italiano: è infatti il 1962 quando Angela e Luciana Giussani danno vita a *Diabolik*[9].

Il 1° novembre del 1962, con un logo studiato da Remo Berselli, appare nelle edicole italiane il primo numero di Diabolik (titolo evocativo: IL RE DEL TERRORE, sottotitolo a rincarare la dose: "Il fumetto del brivido") al prezzo di 150 lire. I testi erano di Angela Giussani, i disegni di Zarcone[10].

Questo è quanto riporta il sito ufficiale di *Diabolik* circa le origini del "Re del Terrore".

Capostipite di una serie di eroi neri, il personaggio creato dalle sorelle Giussani non è solo una novità di genere, ma anche di formato, per l'appunto, "il formato *Diabolik*", più piccolo degli altri, ma grande abbastanza per ospitare due o tre vignette, un formato comodo da portare in giro e leggere in treno. La scelta si rivela vincente e sarà in seguito copiata anche da altre case editrici.

Un cattivo, più che un antieroe, un vero paladino nero, eppure *Diabolik* ha un successo incredibile e viene largamente apprezzato dal pubblico (nonostante i problemi a cui andranno incontro le sorelle Giussani tra cui anche sequestri). Qual è, quindi, il suo segreto? «Il trucco, in questi casi in cui si vuole per protagonista un cattivo, è farlo apparire meno cattivo degli altri che lo circondano»[11]. In effetti, a

[9] Dagli appunti delle lezioni di *Pensiero Creativo* a cura di Francesco Moriconi (Roma 2017).
[10] *Nasce Diabolik*, cfr. la URL: https://www.diabolik.it/nasce-diabolik.php.
[11] Dagli appunti delle lezioni di *Pensiero Creativo* a cura di Francesco Moriconi, cit.

parte l'ispettore Ginko, sua storica nemesi, Diabolik in un modo o nell'altro finisce sempre per scontrarsi con uomini o donne ben più vigliacchi e subdoli di lui, privi di qualsiasi codice morale, caratteristica che invece non manca al "Re del Terrore"; e neppure è esente da virtù: fedelissimo alla compagna Eva Kant, non sono rari i casi in cui lui ed Eva finiscono per aiutare qualcuno, persino tra le loro vittime. Con gli anni, poi, la coppia si fa *testimonial* di campagne umanitarie, come quella contro l'abbandono degli animali (come farà, in modo analogo, anche Dylan Dog).

Diabolik è solo l'apri-fila di una serie di personaggi neri, alcuni dei quali piuttosto mal riusciti, altri interessanti e destinati ad avere un grande successo come nel caso di *Satanik*, la biologa dal viso deturpato che, con un siero quasi alla *Jekyll e Hyde*, veste i panni della bella e ribelle antieroina, disinibita e sessualmente libera. Max Bunker (pseudonimo di Luciano Secchi) e Magnus (Roberto Raviola), creatori della testata, riescono a inserirvi elementi innovativi, nonostante pochi mesi prima abbiano dato vita a un altro eroe negativo, Kriminal.

Il genere del fumetto nero avrà così tanto successo che, qualche anno più tardi, cominceranno anche le prime parodie: ecco comparire quindi l'*alter ego* di Paperino, Paperinik (ideato da Elisa Penna, sceneggiato da Guido Martina e disegnato da G. B. Carpi) oppure il rovesciamento dell'eroe del male, Cattivik (creato da Franco Bonvicini, già creatore di *Sturmtruppen*).

Gli anni Sessanta sono importanti, in Italia, non soltanto per l'avvento del fumetto nero (che, a mio avviso, ha importanza non solo per la rivoluzione sociale che porta con sé ma anche perché è alla base di quell'approfondimento e studio dei personaggi che tanta parte avrà nella letteratura successiva), ma anche per la nascita, nel 1965, della rivista «Linus».

Prendendo il nome dal celebre personaggio dei *Peanuts* di Charles M. Shultz, il mensile ha l'importante merito di aver portato in Italia un nuovo modo di concepire il fumetto. Diretto da Giovanni Gandini, fin dal primo numero vanta la collaborazione di alcuni dei più noti intellettuali italiani (Umberto Eco, Elio Vittorini e Oreste del Buono). La rivista ospita alcune puntate di fumetti stranieri, ma anche delle

recensioni: fin da subito è chiara un'impostazione di carattere storico-critico e la messa in secondo piano del carattere ludico[12]. Negli anni «Linus» resterà un punto fermo per un nuovo tipo di fumetto italiano, un fumetto più cosciente e consapevole di se stesso e del suo potenziale, qualcosa che ormai ha ben poco della concezione che aveva all'inizio. Il risultato di questo nuovo approccio lo si vedrà negli anni successivi con la crescita, lo sviluppo e il successo di alcuni dei fumettisti che hanno calcato le sue pagine: Guido Crepax e Dino Battaglia.

Primo autore italiano a debuttare sul mensile, Guido Crepax inizia la propria avventura non con l'affascinante Valentina, che a quel tempo è solo un personaggio secondario, cioè la fidanzata-spalla del protagonista di *Neutron*, Philip Rembrant. Ben presto quest'ultimo, tuttavia, si vede rubare la scena dalla sensuale fotografa, con dei cambiamenti che non saranno soltanto nella trama, ma anche nella struttura del fumetto, con uno stile che altera la sintassi grafica e narrativa modificando la gabbia, la sequenza di lettura e lo scheletro intrinseco del fumetto. Con *Valentina* assistiamo a una rivoluzione del fumetto, che introduce elementi onirici e surreali, destinata a un'eco enorme per tutto il XX secolo. E, se questo non bastasse, la fotografa di Crepax è anche tra le prime suffragette del mondo della nuvola: è infatti tra le prime protagoniste con la "e" finale, personaggi femminili non più spalle o comprimari ma vere e proprie eroine di una testata.

Situazione diversa quella di Dino Battaglia, già attivo dal secondo dopoguerra e collaboratore di altre riviste importanti come «Sgt. Kirk». Della sua molteplice e prolifica produzione, che conta la collaborazione anche con «Pecos Bill», «L'Intrepido», «L'Audace»» e «Il Vittorioso», solo per citare qualche nome, merita una menzione anche il rapporto con «Linus», sulla quale pubblica le riduzioni a fumetti di importanti classici di Poe, Stevenson e Hoffmann. Battaglia continuerà in seguito a lavorare con la rivista e con molti altri nomi importanti, tra cui «Il Giornalino» e la Bonelli, fino a quando la sua carriera non sarà interrotta dalla morte nell'ottobre del 1983.

[12] D. BARBIERI, *Breve storia della letteratura a fumetti*, op. cit., p. 108.

Anche Battaglia, come Crepax seppur in modo diverso, partecipa alla rivoluzione grafica cui si assiste in quegli anni: inventa uno stile particolarissimo, sperimentando le capacità del pennino e del tampone, oltre che creare una struttura innovativa della pagina, destrutturando e modificando gli spazi bianchi.

Un altro periodico riveste una particolare importanza nel panorama italiano fumettistico di quel periodo: «Sgt. Kirk». La rivista (inizialmente un mensile, in seguito un bimestrale e poi un trimestrale) è dedicata al celebre personaggio creato da Héctor Oesterheld e Hugo Pratt in Argentina, ed esce in edicola nel luglio del 1967. Tra i numerosi suoi meriti c'è quello di aver portato alla luce i grandi autori del Sudamerica, della Spagna e dell'Italia stessa, precedentemente messi in secondo piano dai colleghi del mondo anglofono (che non per questo non vengono pubblicati sulla testata).

Il mensile ospita grandi firme: il già citato Dino Battaglia, Alberto Breccia o Gianni Bono (storico e studioso del fumetto, autore dell'opera e della piattaforma enciclopedica *Guida al Fumetto Italiano*), oltre che, ovviamente, Hugo Pratt.

«Sgt. Kirk» è però ricordata anche per un altro motivo, ovvero l'aver dato i natali a *Una ballata del Mare salato*, prima avventura del più celebre personaggio prattiano: Corto Maltese. *Una ballata del Mare salato* è importante anche perché viene considerata il primo g*raphic novel* italiano, una nuova frontiera del fumetto in quanto «una storia strutturata come un romanzo […] una cosa che inizia e finisce, […] un albo dove c'è una lunga storia. […] il *graphic novel* è il romanzo a fumetti»[13]. Su questo punto, in verità, la questione è dibattuta. Come fa notare giustamente Mario Rossi[14], in verità di "romanzi grafici" già ne esistevano: abbiamo detto che Dino Battaglia si occupa di molte riduzioni e se ne trovano anche sul «Giornalino» e sullo stesso «Sgt. Kirk». Ma *Una ballata del Mare salato* è sicuramente la prima storia con struttura narrativa di romanzo a essere pensata fin dal principio come fumetto.

[13] Da un'*Intervista a Mario Rossi*, realizzata a cura di Martina Monti.
[14] *Ibidem*.

Corona questo periodo la pubblicazione del primo numero di *Alan Ford*, nel 1969, creato dalla penna di Max Bunker, fumetto che tratta in modo umoristico e grottesco il genere spionistico.

Mentre gli anni Sessanta volgono al termine, le innovazioni seminate in questo periodo cominciano a germogliare, per poter dare i loro frutti durante gli anni Settanta.

Dagli anni Settanta ai Novanta: arrivano gli indagatori

Gli anni Settanta sono importanti per due motivi: da un lato sono molto prolifici (assistiamo a un allargamento della famiglia Bonelli con nuovi eroi dopo *Tex* degli anni Quaranta e *Zagor* del 1961); infatti è in questo decennio che escono *Mister No* (1975) e *Ken Parker* (1977), per citare solo i più famosi e fortunati; dall'altro si assiste all'inizio degli studi sul linguaggio del fumetto, sulla sua semiotica e narrativa.

Oltre alla cospicua produzione western, in Italia inizia quello che sarà il filone degli investigatori privati (che avrà tanta fortuna negli anni successivi nella sua declinazione fantastica): Sam Pezzo, creato da Vittorio Giardino, e Alack Sinner, di Muñoz e Sampayo. Parodia di questa tipologia è *Big Sleeping*, lanciato nel 1976 da Daniele Panebarco. La comicità ha il suo massimo esponente in *Lupo Alberto* (Guido Silvestri), pubblicato sul «Corriere dei Ragazzi» nel 1976. E anche il versante cattolico ha la sua ribalta con *Il Commissario Spada*, detective più ordinario e regolare, adatto a un settimanale come «Il Giornalino».

Questo è anche il periodo in cui il fumetto viene percepito come il medium più libero e meno influenzato dal mercato e, soprattutto, più economico. Frutto di questa nuova concezione sarà la rivista «Cannibale», fondata da Filippo Scòzzari nel 1977 insieme a un gruppo di colleghi, tra cui spicca il giovane Andrea Pazienza. Artista prolifico e fumettista geniale, scomparso prematuramente nel 1988, autore di

Pentothal e *Zanardi*, voleva «Portare nel fumetto le conquiste della neoavanguardia letteraria italiana»[15].

Tra le innumerevoli innovazioni, merita una menzione l'opera *Gli ultimi giorni di Pompeo*, uscita a puntate dal 1985 al 1987 sulla rivista «Alter Alter» (inizialmente supplemento di «Linus», in seguito rivista autonoma sotto il nome di «Alter Linus», nome poi cambiato in «Alter Alter» e infine «Il Grande Alter»). Il mensile (poi divenuto trimestrale) ha anche ospitato uno dei primi lavori di Milo Manara, *Lo Scimmiotto*, che presenta quegli schemi erotici su cui il fumettista baserà il suo successo.

Infine, dopo gli eventi del '68 e l'autunno del '69 ogni produzione si permea di ideologia e politica, e il fumetto non è da meno. Per citare un esempio: *Cipputi*, stereotipo perfetto dell'operaio di quegli anni, creato nel 1976 dalla matita personalissima di Francesco Tullio Altan.

Da questo periodo in poi si aprirà una stagione in cui la politica sarà fortemente entrante nel mondo della nuvola; come ha giustamente scritto Pietro Favari:

> Un po' in ritardo, la sinistra sembra dunque accorgersi che i *comics* possono comunicare anche messaggi alternativi a quelli imposti dall'"imperialismo culturale americano" e si realizzano così alcuni tentativi di tradurre in fumetto persino *Il Capitale* e altri sacri testi di Marx[16].

Gli anni Ottanta continuano su questa lunghezza d'onda. Abbiamo la rivista «Frigidaire», nata dalle ceneri del «Cannibale», sulla quale uscirà proprio *Zanardi*, e tra i suoi collaboratori ospiterà anche il gruppo Valvoline, il quale avrà rapporti anche con «Alter Alter», caratterizzato dalla volontà di recuperare suggestioni dalle avanguardie storiche (dal Futurismo al Cubismo) e animato dal desiderio di ibridare il fumetto con altre arti: la pittura, la video art, il design ecc.

---

[15] D. BARBIERI, *Breve storia della letteratura a fumetti*, op. cit., p. 121.
[16] P. FAVARI, *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, op. cit., p. 162.

Mentre alcune editrici sono costrette a chiudere (come l'Editoriale Corno, che aveva pubblicato i primi numeri di *Alan Ford*) e su altre soffiano venti di grandi cambiamenti, come la Disney Italia che rientra in possesso dei diritti di *Topolino*, fino a quel momento detenuti dalla Mondadori (siamo nel 1988), la vera protagonista indiscussa di questi anni sarà la Sergio Bonelli Editore, con la pubblicazione prima di *Martin Mystère* (1982), poi, con il "fenomeno" *Dylan Dog* (1986), che arriverà a battere nel numero di vendite perfino lo storico *Tex* (con *Dylan Dog* n. 69, *Caccia alle streghe*, 1991)[17] e, infine, con *Nick Raider* (1988), il primo giallo pubblicato dalla Bonelli.

Negli anni Ottanta, mentre il fumetto americano entra in crisi nel nostro Paese, vi approdano invece i *manga*, destinati ad avere un successo sempre crescente e una diffusione talmente capillare, sia tra lettori che fumettisti, da portare alla nascita, in seguito, di case editrici italiane specializzate in opere chiaramente ispirate al mondo del Sol Levante, fino alla nascita del genere "*manga* italiano".

Un'iniziativa particolare degli anni Ottanta (in particolare dal 1982 al 1985) che merita di essere menzionata è l'«Orient Express» di Luigi Bernardi, rivista contenitore di storie di alta qualità, tutte di produzione italiana, e destinate a un pubblico adulto.

Non diversa è la situazione degli anni Novanta che, oltre al vasto panorama bonelliano (dal 1970 in poi inizia a stendersi l'ombra dell'impero di quella che è a tutt'oggi acclamata come la più importante casa editrice fumettistica italiana), si arricchisce di fantascienza con *Nathan Never* e *Legs Weaver* e, alle soglie del Duemila, lancia la sua prima protagonista femminile: la criminologa Julia Kendall, eroina di *Julia – Le avventure di una criminologa* (in verità, la prima eroina è *Legs Weaver* ma la testata era una miniserie spin-off di *Nathan Never*).

In questi anni si assiste a un rinato interesse verso il mondo americano, e anche i *manga* ormai vengono pubblicati in modo organico.

---

[17] G. DEL DUCA, *Tiziano Sclavi, il papà di Dylan Dog*, 30 novembre 2006; cfr. la URL: http://www.ubcfumetti.com/enciclopedia/?12085.

Gli anni Novanta sono un po' la coda degli anni del fumetto seriale, che in parte già risente della crisi editoriale che investe tutto il mondo e specialmente l'Italia, per poi continuare con un lento declino.

L'inizio del nuovo millennio è un punto di rottura e di non ritorno nel panorama editoriale e quindi anche nel mondo della nuvola. Internet, l'Era del digitale, la globalizzazione: tutta una serie di elementi cambieranno nettamente e in modo irreversibile il mondo editoriale. Come, del resto, hanno fatto con la nostra vita di tutti i giorni.

Dal Duemila in poi: l'ascesa del romanzo a fumetti

L'avvento del nuovo millennio ha portato una quantità non indifferente di novità, e non solo nel mondo dell'editoria. Limitandoci al mondo della nuvola, possiamo osservare come la diffusione di internet abbia portato alla nascita (cresciuta poi in modo davvero virulento ed esponenziale) del fumetto on-line (poi comunque spesso stampato in forma cartacea dalle case editrici), così come alla nascita delle *webcomics*, un vero e proprio sottogenere.

L'avvento di internet porta anche una grande trasformazione di altro tipo, ovvero quella dell'approccio dei fumettisti al mondo editoriale e al pubblico: sono sempre di più gli artisti che, grazie alle più svariate piattaforme (dai blog ai siti appositi alle App più generiche come Facebook o Instagram) creano una vera e propria vetrina, grazie alla quale non di rado vengono notati dai *talent scouts* di molte case editrici. Questa novità ha portato sempre più disegnatori a tentare l'utilizzo del mezzo *social*, rivoluzionando completamente il metodo di selezione tradizionale. E, se da un lato questa tipologia può "premiare" con la pubblicazione quegli artisti che vengono apprezzati da un pubblico, dall'altra, però:

- il successo è dato da lettori virtuali (*followers* o come li si voglia chiamare nei vari gerghi), che possono non rispecchiare il pubblico "materiale";

- si tratta di persone pronte ad apprezzare il lavoro di un artista quando è gratuito su una piattaforma, ma, soprattutto in Italia, questo non significa che quelle stesse persone sarebbero pronte ad acquistare un suo lavoro;
- premia e valorizza non tanto (o soprattutto) chi davvero è competente nel proprio settore, chi è un buon disegnatore o ha una buona storia, ma soprattutto chi sa come usare questi strumenti (elemento che, in teoria, va al di là di quelle che dovrebbero essere le capacità di un disegnatore, sceneggiatore, colorista o qualsiasi altra figura del mondo della nuvola). In alternativa, va a favore di chi può permettersi un professionista competente nel *social media management.*

A parte questa novità, non da poco, dovuta a internet, nel Duemila assistiamo a un vero e proprio *boom* del fumetto autoriale, soprattutto declinato nella forma del romanzo grafico. Il fumetto seriale e popolare comincia dagli anni Novanta un rapido declino, tanto che anche la Bonelli punterà, in questo nuovo secolo, più su mini-serie e g*raphic novels* che sulle classiche serie lunghe (con qualche eccezione).

Il termine "romanzo grafico" serve a dare una patina di nobiltà al genere del fumetto, ancora guardato con una certa sufficienza e non considerato una lettura seria o capace di essere portatrice di messaggi importanti, almeno in Italia. Questo nuovo millennio, in questo senso, è positivo in quanto vede la nascita di un sempre maggior numero di case editrici dedicate al fumetto, soprattutto autoriale, infatti:

Alcune realtà editoriali in Italia sono nate proprio per valorizzare il *graphic novel* (per es., le case editrici bolognesi Coconino Press e Comma 22), la BeccoGiallo di Padova è stata fondata per produrre libri a fumetti ispirati a vicende reali, di cronaca nera o politica, o a biografie di personaggi famosi[18].

Ciò non vale soltanto in Italia, ma un po' in tutto il mondo.

[18] L. RAFFAELLI, *Scrittori e fumetti: un nuovo rapporto*, in *I Fumetti*, 2009; cfr. la URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/i-fumetti_%28XXI-Secolo%29/.

Caratteristica del romanzo a fumetti è proprio il trattare tematiche forti, spesso autobiografiche o comunque calate nella vita di tutti i giorni. Difficilmente si tratta di evasione o intrattenimento, ma spesso gli artisti vogliono raccontare, con un mezzo nuovo e che reputano loro congeniale, un fatto di forte impatto emotivo o politico.
La Treccani riporta al riguardo: «Molti artisti del fumetto contemporaneo sempre più spesso hanno affrontato nei *graphic novel* temi come la malattia, il disagio mentale e la morte»[19]. Tuttavia, nello stesso articolo, viene anche ampiamente specificato come il *graphic novel* non sia soltanto «biografia o realismo»[20], anche se, indubbiamente e soprattutto per quanto riguarda la sfera italiana, questi sono gli argomenti prediletti.

Dall'altro lato della medaglia si assiste alla progressiva scomparsa di quasi tutte le riviste che trattano fumetti, eccezion fatta per «Lanciostory» e «Skorpio», che continuano a pubblicare italiani, sudamericani e franco-belgi. Spesso molte storie qui proposte a puntate vengono poi raccolte in volumi cartonati disponibili anche in libreria.

Dopo la prima decade del Duemila si inizia ad assistere a successi importanti per il mondo del fumetto, come il rientrare tra i finalisti del Premio Strega per la prima volta. Il primo caso fu dell'opera *unastoria* di Gipi (Gian Alfonso Pacinotti, nato il 12 dicembre 1963), già vincitore di riconoscimenti importanti come il premio Goscinny e quello come miglior fumetto al Festival d'Angoulême con l'opera *Appunti per una storia di guerra*. È il 2014 quando entra nella rosa dei dodici finalisti per il Premio Strega, anticipando di un anno quello che è stato acclamato come uno dei fenomeni del mondo fumettistico degli ultimi anni: Zerocalcare (Michele Rech, nato il 12 dicembre 1983). Dall'esordio giovanissimo (subito dopo il liceo), Zerocalcare importa in Italia uno dei primi blog dei fumetti, genere popolarissimo in Francia (dove l'artista è cresciuto per qualche tempo) ma sconosciuto nel nostro Paese. Dopo numerosi riconoscimenti per le sue prime opere, nel 2015 arriva secondo al Premio Strega Giovani con *Dimentica il mio nome*.

---

[19] L. RAFFAELLI, *Il Graphic Novel nel mondo*, in *I Fumetti*, 2009; cfr. la URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/i-fumetti_%28XXI-Secolo%29/.
[20] *Ibidem*.

Questi sono solo due degli esempi più importanti di questi ultimi anni, relativi al fenomeno di maggior diffusione del periodo; sempre la Treccani riporta al riguardo: «Negli ultimi anni il fenomeno ha assunto proporzioni notevoli e un'indagine dell'AIE (Associazione italiana editori), dal titolo Romanzi disegnati. Rapporto sul *graphic novel* 2013, ha rivelato che l'offerta di graphic novel ha toccato 1722 titoli, ovvero circa il 2,6% delle novità pubblicate nel 2012[21].

Martina Monti

[21] R. PALLAVICINI, *Fumetti da Premio Strega*, 2014; cfr. la URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/fumetti-da-premio-strega_%28Il-Libro-dell%27Anno%29/.

La rinascita di Salani: Roald Dahl e «Gl'Istrici»

Chi non ha mai sfogliato uno di quei libri Salani dalla copertina gialla, con due piccoli animali provvisti di aculei disegnati sopra al titolo? Sono proprio loro, nella collana degl'«Istrici» – che pungono la fantasia –, ad aver fatto conoscere in Italia lo scrittore Roald Dahl[1].

La casa editrice Adriano Salani: dalle origini fino ai nostri giorni

Nata nel 1862 grazie alle capacità imprenditoriali di Adriano Salani, la realtà editoriale si inseriva in un contesto di forte vivacità culturale, sebbene il tasso di analfabetismo e l'utilizzo quasi esclusivo del dialetto fossero due gravi problemi da risolvere[2]. Con l'obbligo scolastico fino ai 9 anni imposto dalla legge Coppino del 1877, venne a crearsi una nuova fetta di mercato editoriale, costituito principalmente dai bambini che avrebbero affrontato gli insegnamenti scolastici fin dalla tenera età[3]. È in quel periodo che si svilupparono le principali case editrici con cui Salani dovette confrontarsi, tra le quali è necessario citare Bemporad e la sua «Biblioteca Bemporad per ragazzi», Donath, editore di Salgari e della «Biblioteca illustrata per la gioventù»; Paravia, che pubblicò nel 1900 il settimanale illustrato «La Domenica dei fanciulli»; Treves, che diede alle stampe uno dei primi bestseller di quel tempo, il libro *Cuore* di De Amicis; lo svizzero Hoepli, il primo a utilizzare colori e immagini; Le Monnier, presso il quale fu apprendista lo stesso Adriano; ma non si possono dimenticare

[1] A. GIGLI MARCHETTI, *Libri buoni e a buon prezzo. Le edizioni Salani (1862-1986)*, Milano, Franco Angeli, 2017. Si presenta qui un estratto della tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *Adriano Salani editore: il caso Roald Dahl nell'editoria per ragazzi*, discussa nella sessione autunnale dell'Anno acc. 2018/2019 presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza": relatrice la prof.ssa Maria Panetta e correlatore il prof. Andrea Minuz.
[2] O. MURRU, *Storia dell'editoria per ragazzi in Italia tra fine '800 e primo '900*, Roma, Bibliosofica, 2009.
[3] P. BOERO, C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 2019.

neppure la collana della «Scala d'oro» di U.T.E.T., e i classici Disney e le avventure di Topolino pubblicati da Mondadori durante il Ventennio[4].

La produzione Salani si incentrò, in un primo momento, sulle pubblicazioni popolari, destinate a un pubblico che, grazie ai miglioramenti del sistema di istruzione, si stava affacciando al mondo della lettura. Le prime collane comprendevano canzonette, opuscoli, opere teatrali e fogli volanti, ma fu nel 1867 che Adriano decise di dedicarsi alla realizzazione di opere più impegnate, iniziando con il *Canto settimo della Gerusalemme liberata*.

Visto l'incremento delle pubblicazioni e delle collane destinate sia ai meno abbienti che alle fasce di pubblico più acculturate, nel 1877 la casa editrice si spostò in una struttura proto-industriale, lo "Stabilimento Tipografico Salani", essendo stati creati due reparti distinti: uno per l'attività tipografica e un altro per quella editoriale.

La casa editrice iniziò, quindi, a interessarsi anche al pubblico femminile, puntando su autrici ormai di notorietà nazionale come Carolina Invernizio – assicurandosi l'esclusiva delle sue opere, instaurato un forte legame fra editore e autrice – e successivamente Serao, Perodi e molte altre.

Un'altra data molto importante fu il 1886, anno che vide la pubblicazione della *Divina Commedia*, e che sancì definitivamente il passaggio di Salani da tipografo a editore. È singolare come questo testo sia stato anche l'ultimo realizzato negli anni Sessanta del Novecento – impreziosito dalle illustrazioni di Salvador Dalì – prima della crisi della casa editrice, che sarebbe rinata solo vent'anni più tardi grazie a Longanesi.

La vera svolta della Salani, a cavallo tra Ottocento e Novecento, fu la collaborazione del figlio di Adriano, Ettore. Con lui videro la luce le principali collane destinate ai più giovani, che impressero quella linea editoriale che continua a durare fino ai giorni d'oggi. Una delle più importanti fu la «Biblioteca Salani Illustrata», divisa in sei classi «affinché ciascuno possa trovare a prima vista ciò che desidera. La Biblioteca Salani è a buon mercato, è elegante, ma di quella eleganza

[4] Cfr. al riguardo la URL: http://www.letteraturadimenticata.it/.

che non disdegna la vera popolarità, ed ha l'intento di mettere alla portata di tutti le migliori opere sia di Autori antichi che di Autori moderni e contemporanei»[5].

Seguirono altre importanti collezioni, fondamentali nel far sì che il prestigio della casa editrice si diffondesse in tutto il paese, portando anche illustri personaggi, che da sempre ne avevano denigrato l'attività, a lodarne le qualità: lo stesso Formiggini, che aveva coniato l'espressione "Salami"[6] per indicare il proprio disprezzo, allora ammirava le capacità di questo editore.

Nei primi anni del nuovo secolo videro la luce la «Biblioteca per tutti», che pubblicava fascicoli spillati a un prezzo ridotto, destinata anche alle classi meno abbienti; la «Biblioteca economica», maneggevole e con copertine illustrate; la «Collezione Salani», prima collana di lusso ispirata ai prodotti francesi, e, infine, nel 1921, una delle più prestigiose di quel periodo, la «Collezione Salani. I Classici Florentia»: quest'ultima vide la collaborazione di Enrico Bianchi, presidente della Società dantesca, e riuscì a sopravvivere anche alla successiva epurazione del catalogo degli anni Quaranta, quando la collana dovette cambiare nome in «I classici del Giglio».

Nonostante il calo di tirature dovuto alla crisi generata dalla Prima Guerra Mondiale e poi alle direttive del Regime durante il Ventennio, la casa editrice non perse mai il posto privilegiato all'interno del mercato nazionale: negli anni Trenta, grazie anche all'aiuto di Mario, figlio di Ettore, venne realizzata la «Biblioteca dei miei ragazzi», degna concorrente delle collezioni Bemporad e U.T.E.T. per giovani lettori.

Fu una collana stimata anche dai più importanti letterati; ricordiamo, ad esempio, gli elogi di Umberto Eco al riguardo: «Credo che per molti di noi, a cui i critici malevoli fanno risalire il gusto per il mistero e l'immaginazione labirintica ai narratori russi, la Biblioteca dei miei ragazzi sia stata all'origine della formazione del nostro immaginario»[7].

---

[5] Cfr. la URL: http://www.letteraturadimenticata.it/Salani%20collezioni%20e%20collane.htm.
[6] A. F. FORMIGGINI, *Dizionarietto rompiscatole*, Roma, A. F. Formiggini, 1928.
[7] U. ECO, *La bustina di Minerva*, in «L'Espresso», 13 novembre 1988.

Nel 1922, dopo essere stato nominato Cavaliere del lavoro e membro della Delegazione italiana alla Conferenza internazionale di Roma sul diritto d'autore, Ettore Salani morì e venne sostituito dal figlio Mario, che già da anni collaborava con il padre.

In quel periodo la casa editrice ebbe un deciso cambiamento di rotta, rivolgendosi verso l'editoria di carattere religioso. Con l'aiuto di padre Cesare Gallina, si diede vita a numerose collane e, al contempo, si attuò una forte censura ed epurazione nei confronti di quelle opere e di quegli autori che risultavano più lontani dai canoni morali del tempo.

Sotto la direzione di Mario, però, vennero varate anche molte collane per bambini e ragazzi; esse avevano il compito di "svecchiare" i classici metodi di insegnamento, ma, allo stesso tempo, anche di superare le difficoltà e le censure dovute all'inevitabile allineamento con il Regime.

A causa del forte calo produttivo imposto dalla guerra, la casa editrice dovette trasferirsi fuori da Firenze, per poi chiudere dopo il licenziamento di molti assistenti e riaprire successivamente, il 18 dicembre del 1944.

Negli anni Cinquanta la produzione continuò a incentrarsi principalmente su pubblicazioni di narrativa ed editoria religiosa, ma anche di classici – come nelle collane «L'Ulivo» e «I Grandi Classici» – e di testi per i più piccoli; ricordiamo tra questi ultimi la «Collezione Juventus», le «Edizioni Scout», «I libri delle novelle», i «Grandi albi illustrati a colori», «Biblioteca dei miei bambini», «Classici per ragazzi» e molte altre collezioni.

Il brusco calo di tirature che la Salani visse nel dopoguerra sembrò, purtroppo, non mostrare alcun segno di miglioramento, e questo in un panorama editoriale che vedeva altre importanti case editrici imporsi sul mercato nazionale, come accadde a Mondadori, Einaudi, Rizzoli, Feltrinelli e altre ancora.

In quel momento ebbe inizio il periodo di maggiore crisi della casa editrice fiorentina, con i conseguenti e numerosi passaggi di proprietà: trasformata in società

per azioni, gran parte del pacchetto azionario venne acquistato nel 1962 dall'attrice italiana Gina Lollobrigida e dal marito Milko Scofic, che già possedeva una casa editrice romana; l'alluvione del 4 novembre 1966 peggiorò una situazione ormai già in forte declino fino a quando l'amministratore delegato Mauro Finardi non acquisì l'attività nel 1981, per poi porla in liquidazione.

Fu Mario Spagnol, per conto di Longanesi, ad acquistare l'ormai moribonda Salani e a infonderle nuova vita, in un periodo che vedeva l'editoria per ragazzi crescere sempre più.

Grazie alle iniziative di Donatella Ziliotto – che già aveva diretto per la Vallecchi la collana «Il Martin Pescatore. I classici di domani per la gioventù» –, vennero varate due delle collane più importanti del settore: «Gl'Istrici» e «I Criceti»; furono loro ad avere l'importante compito di portare Dahl e molti altri autori internazionali in Italia.

La "missione" di queste due importanti collezioni fu quella di diffondere tra i più piccoli generi, fino ad allora destinati al solo pubblico adulto, come l'horror, il fantastico e persino il macabro, con storie che riuscivano persino a sfociare nel grottesco e destinate a lettori «dai tre anni agli ottanta»: «Dice una leggenda che gl'Istrici scagliano i loro aculei, come frecce, su chi li stuzzica. Provate a stuzzicare i nostri Istrici ed essi vi pungeranno: colpiranno la vostra fantasia e il vostro cuore, divertendovi, affascinandovi e spaventandomi. Li abbiamo cercati in tutto il mondo e ora sono qui per pungervi, pungervi».

Ad occuparsi della grafica di questa collana fu John Alcorn, che la rese un simbolo ormai consolidato della casa editrice, riconoscibile anche all'estero.

Nel 2017, in onore dei trent'anni di successi e di premi – tra cui il più importante, l'Andersen, nel 1989, come migliore collana di narrativa –, è stata realizzata una nuova grafica con l'aiuto di Nicholas Misani, grafico newyorkese ma nato in Italia e cresciuto leggendo proprio le opere di questa collana.

Ad oggi, la casa editrice Salani è ormai una realtà stabile all'interno del mercato nazionale e internazionale, grazie anche al grande successo ottenuto nel 1998 con la

pubblicazione della saga fantasy di *Harry Potter*: si dimostra sempre pronta a cogliere le innovazioni e a diffonderle con grande favore del pubblico.

Dopo la morte di Mario Spagnol è stato il figlio Luigi a occuparsi della sigla fiorentina, mentre Stefano Mauri ha preso la direzione della Longanesi. Nel 2005 è nato il Gruppo editoriale Mauri Spagnol (Gems)[8] di cui ormai fanno parte molte realtà editoriali, oltre alla Salani: Corbaccio, Garzanti, Guanda, Longanesi, Nord, Ponte delle Grazie, TEA, Vallardi e ProLibro[9]. Fa parte del marchio Salani anche quello dei Magazzini Salani, che si occupa di fumettistica, merchandising e ogni tipo di oggettistica legata al settore librario.

Nel 2012 la casa editrice Salani ha festeggiato i centocinquant'anni di attività, comprendendo nel proprio catalogo prodotti per ogni fascia di età. Restano le collezioni ormai consolidate, come «Gl'Istrici» e «Gl'Istrici d'oro», a cui si affiancano i «Classici Salani», i «Romanzi Salani», ma anche «Audiolibri» e «Libri Illustrati», oltre a collane di poesia – «Poesie per giovani innamorati» –, saggistica – «Saggi e manuali» – e quelle legate a serie fortunate: «Beast Quest» e «Sea Quest» di Adam Blade, «Fairy Oak» di Elisabetta Gnona, «Magic Animals».

Roald Dahl: il «mago inventore di storie»[10]

Dahl è stato prima un bambino felice, nella sua amorosa famiglia norvegese, e poi un bambino infelicissimo nei terribili collegi inglesi, ma alla fine qualche miracolo l'ha salvato. Il suo aereo preso di mira dai dispettosi Gremlins cadde in fiamme nel deserto, ma lui ne uscì e divenne quel gigantesco mago inventore di storie che salvano dalla noia, dalla tristezza e dalle ingiustizie tutti i bambini che le leggono[11].

[8] Cfr. la URL: https://www.maurispagnol.it/gems/storia/.
[9] Cfr. la URL: https://www.salani.it/.
[10] R. DAHL, *Il coccodrillo enorme*, trad. it. di Riccardo Cravero, Milano, Salani, 2018.
[11] *Ibidem*.

È così che viene descritto lo scrittore norvegese – nato, però, in Galles nel 1915 – nelle pagine iniziali di molti dei suoi numerosi racconti per bambini, che hanno avuto e continuano ad avere il merito, e forse lo scopo stesso, di rallegrare la vita dei più piccoli, infondendo coraggio e ottimismo.

Ciò che ha reso Roald Dahl così amato dai lettori di ogni età è stata la sua capacità di mettere in ogni storia una parte di sé, rendendo evidente il suo senso di giustizia verso i bambini costretti a subire le arroganze e le prepotenze degli adulti; è riuscito a sovvertire un ordine gerarchico ormai consolidato nei classici racconti per piccoli lettori[12].

Fin da sempre aveva dimostrato una forte empatia nei riguardi dei più piccoli, prima con il nipote Nicholas e poi con i suoi figli, i quali lo ascoltavano estasiati mentre inventava racconti fantastici. In lui essi ritrovavano, più che un adulto, un coetaneo in grado di accompagnare la loro infanzia con le sue storie magiche.

I protagonisti dei suoi racconti riescono inevitabilmente ad avere la meglio, facendo pagare agli adulti il prezzo delle loro azioni cattive. Questo può accadere con l'essere trasformati in papere da una bambina che odia la caccia, come succede nel *Dito magico*, in cui la narratrice punta il proprio "dito magico" verso i "colpevoli", aspettando che la magia faccia effetto:

> Il dito magico è una cosa che so fare da sempre. Non posso dirvi come faccio, perché non lo so nemmeno io. Ma mi capita sempre quando mi arrabbio, quando ci vedo rosso … Allora mi viene un gran caldo dappertutto… Poi all'indice della mano destra sento un formicolio terribile … E improvvisamente si sprigiona una specie di lampo, un lampo rapido, come qualcosa di elettrico[13].

Oppure si può rimpicciolire fino a scomparire, come accade alla nonna crudele della *Magica medicina*, definita «una pestifera maligna»[14] che passava le giornate «a bofonchiare, borbottare, brontolare, lamentarsi e lagnarsi di questo o di quello»[15].

---

[12] D. STURROCK, *Roald Dahl, il cantastorie*, trad. it. di Barbara Sonego, Bologna, Odoya, 2012.
[13] R. DAHL, *Il dito magico*, trad. it. di Mariarosa Giardina Zannini, Milano, Salani, 2018, p. 12.
[14] R. DAHL, *La magica medicina*, trad. it. di Paola Forti, Milano, Salani, 2001, p. 9.

Ogni azione scorretta compiuta dai bambini (in fondo, chi darebbe da bere alla propria nonna del disinfettante per pecore o della cera per pavimenti?) è giustificata dalla cattiveria malvagia dell'adulto punito, in questo caso – *La magica medicina* – una nonna "atipica" che ama maltrattare il nipote quando nessuno può vederla. Alla fine del racconto, persino la mamma del piccolo protagonista non sembra essere così dispiaciuta dell'accaduto: «Tutto sommato, forse è meglio così. Era un po' rompiscatole, vero?»[16].

L'autore punta sui piccoli lettori, affidando loro la risoluzione dei problemi e rendendoli capaci di sconfiggere anche i cattivi più terribili.

Se il protagonista delle *Streghe*, trasformato in topo da una pozione tremenda, riesce a sconfiggere – con l'aiuto della nonna – un'organizzazione mondiale di streghe esistente da sempre, allora tutto è possibile: basta solo credere in se stessi.

Per la prima volta i bambini leggono di giganti che, come nel *GGG*, dicono parolacce e fanno "petocchi", soddisfacendo quel desiderio di sovvertire le regole e di utilizzare espressioni che a loro è vietato usare: se è il gigante a dirle, e Roald Dahl a inserirle nel testo, i genitori possono anche chiudere un occhio. Nonostante le espressioni e i comportamenti infantili, però, il Grande Gigante Gentile è anche in grado di dare importanti insegnamenti alla piccola Sofie, criticando le atrocità compiute dagli uomini durante la guerra, quando la bambina accusa i giganti di essere assassini: infatti, così come l'uomo uccideva i propri simili, i giganti si cibavano di bambini; ognuno aveva le proprie regole assurde, nessuna delle quali giustificabile: «Ma i popollani si imbudella tutto il tempo tra loro, si sparapacchia coi fucili e va sugli aeropalmi per tirarsi bombe sulla testa ogni settimana. I popollani uccide per tutto il tempo gli altri popollani»[17].

È noto che Dahl, per realizzare questo strano linguaggio, si è ispirato a quello della moglie al risveglio da un coma durato tre settimane. È con questa sintassi originale, infatti, che il protagonista del *GGG* si presenta alla protagonista: «Io è un

---

[15] *Ibidem*.
[16] Ivi, p. 122.
[17] R. DAHL, *Il GGG*, trad. it. di Donatella Ziliotto, Milano, Salani, 2001, p. 83.

diverso! Io è un gigante gentile confusionato! Io è il solo gentile gigante confusionato in tutto il Paese dei Giganti! Io è il GRANDE GIGANTE GENTILE!»[18].

Quelle di Dahl sono storie macabre e con personaggi dai tratti quasi inquietanti, con descrizioni così realistiche da rimanere impresse nei ricordi anche dei grandi. Ciò è stato sicuramente reso possibile grazie al connubio perfetto con l'illustratore Quentin Blake, che con i suoi bozzetti riusciva a completare con le immagini quello che Dahl descriveva a parole.

Blake, nato a Sidecup nel 1932, si appassionò alla pittura fin da ragazzo, collaborando a giornali come il satirico «Punch» e successivamente lo «Spectator»[19]. Il sodalizio con Dahl iniziò nel 1978 con la pubblicazione del *Coccodrillo enorme*: fu il primo racconto che vedeva un uso nettamente maggiore di immagini rispetto ai romanzi fino ad allora realizzati; il risultato fu talmente sorprendente che Blake illustrò nuovamente tutti i libri già pubblicati, contribuendo a un loro successo sempre maggiore.

Fu durante la stesura del *GGG* – pubblicato nel 1982 – che i due si incontrarono per la prima volta, e l'illustratore riuscì a immaginare i personaggi della storia proprio come l'autore avrebbe voluto raffigurarli. Per Blake, inoltre, lo scrittore non era poi così diverso dal gigante protagonista: entrambi, infatti, riuscivano a entrare nella mente dei bambini, il primo con i suoi romanzi, il secondo con i sogni.

In tutti i libri di Dahl le illustrazioni prendono parte alla narrazione stessa e non sono semplicemente un elemento aggiuntivo. Non lascia campo all'immaginazione, ad esempio, la descrizione dettagliata del temibile San Guinario, il gigante crudele e mangiatore di bambini del *GGG*:

L'aspetto del San Guinario era raccapricciante: la sua pelle era bruno-rossastra, con pelacci neri che gli spuntavano dal petto, dalle braccia e dallo stomaco. Aveva capelli neri, lunghi e cespugliosi, il volto ripugnante rotondo e flaccido, gli occhi come buchetti scuri e il naso corto e piatto. La bocca era enorme […]

[18] Ivi, p. 28.
[19] Cfr. la URL: http://www.fumettologica.it/2018/12/quentin-blake-profilo-roald-dahl-libri/.

e le labbra parevano due orrendi salsicciotti posati l'uno sull'altro. Denti gialli e taglienti sporgevano da quei salsicciotti rossi, e rivoli di bava gli colavano sul mento[20].

Non si tratta, però, dell'unica rappresentazione degna di nota; in fondo, chiunque abbia letto da bambino le descrizioni delle temibili streghe nel romanzo omonimo ancora ricorderà le parole della nonna quando cerca di mettere in guardia il nipote, in un mondo in cui quelle creature potevano assumere le sembianze di signore gentili e insospettabili: «[…] non si può indovinare con certezza se una donna è o no una strega semplicemente guardandola, ma se porta i guanti e la parrucca, se ha le narici larghe, strani occhi, i denti sfumati di blu… allora scappa più svelto che puoi»[21]. Per non parlare della descrizione della Strega Suprema, «Regina di tutte le streghe, […] onnipotente e spietata»[22] e del suo viso spaventoso: «Era talmente rugoso, appassito, raggrinzito e deforme da sembrare marinato nell'aceto. […] Era putrido e immondo, scaglioso e flaccido. Pareva che si decomponesse a vista d'occhio e intorno alla bocca, lungo le guance, la pelle era marcia e incancrenita, come smangiata dai vermi»[23].

Non è da meno la descrizione delle due terribili zie in J*ames e la pesca gigante*, che riporta alla mente i tratti caratteristici degli antagonisti che siamo soliti trovare nei suoi libri:

Zia Spugna era enormemente grassa e bassa. Aveva occhietti porcini, la bocca cascante e una faccia bianchiccia che pareva bollita. Sembrava un cavolo stracotto e gonfio d'acqua. Zia Stecco, invece, era alta, magra e ossuta e portava occhiali cerchiati d'acciaio in bilico sulla punta del naso. Aveva la voce gracchiante e labbra lunghe e sottili sempre umide, e quando era arrabbiata o agitata, bollicine di saliva le sprizzavano dalla bocca mentre parlava[24].

[20] R. DAHL, *Il GGG*, op. cit., p. 58.
[21] R. DAHL, *Le Streghe*, trad. it. di Francesca Lazzarato e Lorena Manzi, Milano, Salani, 2000, p. 31.
[22] Ivi, p. 37.
[23] Ivi, p. 64.
[24] R. DAHL, *James e la pesca gigante*, trad. it. di Mariarosa Giardini Zannini, Milano, Salani, 2003, pp. 12-13.

I cattivi delle storie di Dahl si caratterizzano proprio per aspetti spaventosi e raccapriccianti; lo spiega lo scrittore stesso in modo chiaro in *Gli Sporcelli*, dove rivela apertamente che la fisionomia orribile di una persona è dovuta alle sue cattive azioni: «Se una persona ha brutti pensieri, dopo un po' glieli leggi in faccia. E quando i brutti pensieri li ha ogni giorno, ogni settimana, ogni anno, il suo viso diventa sempre più brutto, finché non diviene talmente brutto che non sopporti quasi più di guardarlo»[25].

La particolarità di Dahl è proprio quella di inserire nelle sue storie un adulto malvagio, a cui inevitabilmente viene impartita una lezione da un bambino che, nonostante la tenera età, sembra aver compreso meglio di lui quali siano i veri valori della vita. Dahl lo sapeva bene, essendo stato egli stesso un bambino trattato male e costretto a subire le percosse dai più grandi, soprattutto professori e studenti durante gli anni della scuola e del collegio.

Nonostante odiasse le biografie, decise di raccontare in *Boy* tutte le disavventure vissute nell'infanzia, che ritroviamo anche nei suoi racconti fantastici, seppur con ambientazioni e soggetti diversi. Ad esempio, il Capitano Lancaster, professore di Danny in *Danny, il campione del mondo*, sembra ricordare in tutto e per tutto il crudele Capitano Hardcastle del St. Peter citato in *Boy*, che puniva i ragazzi – tra cui lo stesso Dahl – picchiandoli con il suo bastone: «non era soltanto uno strumento per picchiare, era un'arma per ferire. Lacerava la pelle»[26]. Potremmo, inoltre, sovrapporre la descrizione del primo con il secondo: «era un individuo detestabile. Aveva i capelli di un fiammeggiante rosso carota, un paio di baffetti anch'essi color carota, e un caratteraccio»[27].

Nelle esperienze personali, come in quelle legate alla scrittura, per Dahl è stato fondamentale il rapporto con la madre norvegese, che fin da giovane si è dovuta rimboccare le maniche, facendosi carico dei figli: la famiglia, infatti, aveva dovuto

[25] R. DAHL, *Gli Sporcelli*, trad. it. di Paola Forti, Milano, Salani, 2001, p. 16.
[26] R. DAHL, *Boy*, trad. it. di Donatella Ziliotto, Milano, Salani, 2018, p. 127.
[27] R. DAHL, *Danny il campione del mondo*, trad. it. di Bernardo Draghi, Milano, Salani, 2017, pp. 118-19.

affrontare prima la morte della figlia Astri all'età di 7 anni e poi del marito che, a causa di una forte depressione, si era lasciato morire di polmonite.

Oltre a introdurlo nel mondo delle tradizioni e delle fiabe norvegesi – cui Dahl deve molti degli elementi utilizzati nelle proprie storie –, la madre Sofie ha avuto fin da sempre un ruolo molto importante nella vita dello scrittore; proprio per questo motivo, egli ha voluto renderle omaggio a suo modo, identificandola con i personaggi migliori delle proprie storie, come la nonna amorosa delle *Streghe*, che farebbe di tutto per il suo adorato nipote, o Sofie, coraggiosa protagonista omonima del *GGG*.

In ogni storia si ritrovano allusioni alla vita e alle passioni dello scrittore, che si può dire abbia vissuto un'esistenza tutt'altro che semplice.

Già nel 1940, dopo essersi arruolato nella Royal Air Force durante la Seconda Guerra Mondiale, Dahl ebbe un incidente molto grave durante il tentativo – fallito – di un atterraggio di emergenza, mentre sorvolava la Libia. Fu proprio lui a scrivere che «[…] fummo gettati allo sbaraglio, totalmente impreparati al vero combattimento aereo»[28]. Fortunatamente venne trovato da alcuni soldati in ricognizione, che lo portarono in poco tempo ad Alessandria per curare le ustioni, la commozione cerebrale e una lesione alla spina dorsale che continuò a causargli numerosi problemi durante tutto il resto della vita.

Fu proprio in seguito a quel terribile incidente che Dahl iniziò a scrivere, facendo il proprio ingresso ufficiale nel mondo della scrittura con l'articolo per il «Saturday Evening Post» *Shot Down Over Libia* (*Abbattuto in Libia*), in cui raccontava la propria terribile esperienza.

Prima di dedicarsi alla stesura di racconti per bambini, Dahl scrisse molte raccolte per adulti, senza però mai riuscire a sentirsi soddisfatto come quando dava sfogo all'immaginazione. I primi protagonisti delle sue storie magiche, i Gremlins, erano nati proprio durante l'arruolamento, ed erano considerati gli esseri responsabili

[28] R. DAHL, *In Solitario. Diario di volo*, trad. it. di M. Giardina Zannini, Milano, Salani, 2011, pp. 110-11.

degli incidenti aerei: «zampettavano sulle ali dell'aereo facendo dei fori nella fusoliera e facendo pipì nel portafusibili»[29].

Lo stesso Walt Disney volle portare sul grande schermo le avventure di questi piccoli "mostriciattoli" ma, a causa degli alti costi di produzione e dell'interesse che andava diminuendo, il progetto non venne realizzato; nel 1984, però, il film diretto da Joe Dante assieme a Spielberg s'ispirò proprio a quella storia originaria.

Le caratteristiche dei protagonisti di quest'opera le ritroviamo, poi, nel suo ultimo racconto, considerato quasi un "addio poetico"[30] e pubblicato postumo: in *I Minipin*, i piccoli esseri che abitano nella foresta si spostano volando sul dorso degli uccelli, proprio come i Gremlins facevano sugli aerei.

Tornato nel Regno Unito, Dahl decise di dedicarsi alla scrittura fino a quando non sarebbe riuscito a creare un capolavoro, in un posto che potesse conciliare la sua creatività: costruì una scrivania mobile su cui poter scrivere senza avere alcun dolore alla schiena, utilizzando le sue matite Dixon Tinderoga (esclusivamente in numero pari, altrimenti avrebbero portato sfortuna), i suoi Block Notes gialli e il suo personale "taccuino delle idee", su cui appuntava qualsiasi spunto.

Nuovamente negli Stati Uniti, conobbe Patricia Neal, un'attrice americana molto famosa, e poco tempo dopo i due si sposarono, per poi vivere alternando periodi in Inghilterra e negli Stati Uniti. La loro vita non fu per niente facile, ma insieme riuscirono a superare molte difficoltà che incisero profondamente nella vita di entrambi.

Quando Dahl aveva appena iniziato a dedicarsi alla prima storia realmente scritta per bambini, *James e la pesca gigante* – in cui ritroviamo, peraltro, uno dei temi più cari allo scrittore, quello del volo –, il secondogenito Theo ebbe un grave incidente in carrozzina che gli causò la frattura del cranio e un grave deficit neurologico.

Dahl non si diede per vinto: riuscì a realizzare – con la collaborazione del neurochirurgo Kenneth Till e del fabbricatore di modellini di velivoli Stanley Wade –

[29] D. STURROCK, *Roald Dahl, il cantastorie*, op. cit., p. 152.
[30] Ivi, p. 415.

la cosìddetta “Valvola Dahl-Wade-Till” (DWT), un dispositivo in grado di aiutare bambini con problemi simili a quelli di Theo e che, oltretutto, venne utilizzata nel 1976 su Edmund Pollinger, figlio dell’agente letterario di Dahl e a cui lo scrittore dedicò *Il grande ascensore di cristallo* (sequel della *Fabbrica di cioccolato*).

La passione di Dahl per la medicina riaffiorò nuovamente dopo l’evento che più segnò la sua vita: la morte dell’adorata figlia Olivia per encefalite morbillosa, all’età di sette anni, come era già successo anche alla sorella Astri.

Dopo aver descritto l’accaduto minuziosamente e in modo assolutamente oggettivo e razionale sul suo “taccuino degli appunti”, Dahl cercò, come aveva fatto in passato dopo l’incidente di Theo, di trovare la causa e un possibile rimedio che salvasse la vita ad altri bambini. Per molto tempo si dedicò a questa ambiziosa ricerca, senza però raggiungere risultati concreti. Decise, quindi, di darsi alla beneficienza, sovvenzionando molte iniziative e cercando di aiutare i bambini rallegrandoli con le proprie storie e facendoli viaggiare con la mente e la fantasia.

Come la figura della madre Sofie, anche la famiglia è uno dei temi fondanti delle sue storie, soprattutto quando i componenti si ritrovano a dover superare prove importanti. Ad esempio, così come Dahl era riuscito a tenere unita la famiglia dopo la tragedia di Theo e la morte di Olivia, il protagonista di *Furbo, il Signor Volpe* riesce a salvare i suoi cari e «tutti gli animali che hanno le loro tane nella collina, sulla quale imperversano i 3 orridi fattori: Olio, Lupino e Pertica»[31].

Molto probabilmente, invece, il rapporto tra Danny e suo padre – in *Danny, il campione del mondo* – è quello che Dahl avrebbe sempre desiderato ma che, vista la morte prematura del padre, non ebbe mai la possibilità di vivere. Alla fine del libro, infatti, lo scrittore augura a tutti di avere «un papà che faccia scintille»[32], puntualizzando che l’unica cosa che davvero conta è il tempo passato con i propri genitori, condividendo una favola per addormentarsi o uno spuntino di mezzanotte.

Ci sono, però, anche famiglie fuori dai suoi canoni ideali, come quella in cui è costretta a vivere la protagonista di *Matilde*, una bambina prodigio che all’età di

[31] R. DAHL, *Furbo, il Signor Volpe*, trad. it. di Nina Ottogigli, Milano, Salani, 2018.
[32] R. DAHL, *Danny il campione del mondo*, op. cit.

cinque anni già legge Dickens, Austen e Hemingway, mentre i genitori denigrano ogni attività culturale e passano le giornate davanti alla televisione. È qui presente una forte critica verso questo mezzo di intrattenimento, che sembra ricordare l'accanimento degli intellettuali negli anni Cinquanta e Sessanta al riguardo (Pasolini, ad esempio). In fondo, è anche quello che oggi sta succedendo con le sempre più diffuse tecnologie di intrattenimento digitale, che, però, non necessariamente escludono i prodotti cartacei ma che, se sfruttate con intelligenza, potrebbero creare ancora più interesse verso i prodotti originari. È sbagliato, infatti, considerare gli adattamenti come un prodotto secondario, di minore importanza rispetto al cartaceo: essi sono la dimostrazione dell'evoluzione delle storie, attraverso nuovi media in continuo sviluppo.

Seguendo la teoria di Dawkins secondo cui «la trasmissione culturale è analoga a quella genetica in quanto può dare origine a una forma di evoluzione»[33], anche le storie, a loro modo, vengono raccontate più e più volte attraverso mezzi di comunicazione e in contesti che cambiano. Per sopravvivere attraverso le epoche, esse devono sapersi adattare alle trasformazioni sociali e culturali, e quelle più "forti" sapranno continuare a diffondersi di generazione in generazione.

Le trasposizioni cinematografiche, inoltre, sono un rimando all'opera adattata, ma con qualcosa di inedito, che porta lo spettatore ad assumere un ruolo totalmente attivo nella fruizione del prodotto; da una parte, si avrà la sensazione confortante di vivere una storia già nota (nel caso si conosca già il romanzo da cui è tratto il film), mentre dall'altra ci si trova di fronte a nuovi elementi che suscitano curiosità. Il cinema, infatti, riesce ad appropriarsi di un linguaggio capace di trasmettere emozioni anche molto diverse e, per certi versi, più intense del testo di riferimento originale[34].

D'altronde, è proprio quello che è successo con molte delle storie di Dahl che, portate al cinema sul grande schermo, sono state in grado di riaccendere l'interesse e

[33] R. DAWKINS, *Il gene egoista*, a cura di Daniela Conti e Tiziana Imbastaro, Bologna, Zanichelli, 1979, p. 162.
[34] L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it. di Giovanni Vito Distefano, Roma, Armando Editore, 2011.

la curiosità persino negli adulti che da bambini avevano perso l'appuntamento con i romanzi dello scrittore norvegese.

Il caso più emblematico è forse quello della *Fabbrica di cioccolato*, che ha visto due fortunatissime trasposizioni, una del 1971 diretta da Mel Stuart e l'altra del 2005 di Tim Burton, con l'indimenticabile Johnny Depp nel ruolo di Willy Wonka: nel testo, il magico ed enigmatico proprietario della fabbrica di cioccolato dà la possibilità a cinque fortunati bambini di visitare la sua proprietà, per scegliere tra di loro un degno successore.

Anche in questo personaggio è inevitabile ritrovare tratti caratteristici dello scrittore che, come Wonka, si è sempre considerato molto più vicino al mondo dei bambini che a quello degli adulti: la fabbrica di cioccolato, infatti, non verrà ceduta ad un adulto «perché non avrebbe voglia di imparare»[35]. Allo stesso tempo, però, Dahl può essere associato anche a Charlie, il bambino che Wonka designerà come suo erede e a cui donerà la fabbrica. Ciò viene spiegato proprio nella prima pagina del romanzo, in cui lo scrittore racconta l'evento che da ragazzo lo ha avvicinato al mondo dei dolci, dimostrando ancora una volta come le esperienze vissute siano pilastri fondamentali delle sue storie:

> Roald Dahl era altissimo, quasi un gigante: i suoi genitori venivano dalla Norvegia, la patria dei giganti e degli gnomi. […] Questo è il suo secondo romanzo per bambini. Per scriverlo si era valso di un suo ricordo, quando accanto al suo collegio sorgeva una fabbrica di cioccolato che si serviva degli alunni come «assaggiatori». Trentacinque anni più tardi Dahl divenne Charlie[36].

La trama originaria subì non poche modifiche, nel periodo in cui Dahl stava cercando di superare la morte di Olivia: in principio il libro raccontava la storia di Charlie (inizialmente nero, ma poi divenuto bianco su insistenza dell'editore) che, intrappolato in uno stampo riempito con del cioccolato, riesce ad avvertire Wonka

[35] R. DAHL, *La fabbrica di cioccolato*, trad. it. di Riccardo Duranti, Milano, Salani, 2001, p. 195.
[36] *Ibidem*.

quando dei ladri entrano in casa: per ricambiare il favore, Wonka decide di regalargli un negozio di dolci, il Charlies's Chocolate Shop[37].

Quando il romanzo venne pubblicato, in America nel 1964, lo scrittore venne accusato di razzismo e fu al centro di un lungo dibattito, nel periodo in cui il movimento delle Black Panther andava diffondendosi e dopo l'assassinio di Martin Luther King. Nella prima versione cinematografica del 1971, infatti, Dahl "de-negrizzò" gli Umpa-Lumpa (gli aiutanti di Wonka), realizzandoli con la faccia verde e i capelli, a seguito delle allusioni ai richiami delle condizioni dei pigmei africani, schiavizzati dal padrone.

La fabbrica di cioccolato non fu, però, l'unica trasposizione cinematografica realizzata dai romanzi di Dahl. Un altro caso molto fortunato fu quello dei due film tratti dal *GGG*, il primo del 1989 per la regia di Cosgrove e Hall, il secondo del 2016 diretto dallo stesso Spielberg. Quest'ultimo, al di là delle aspettative, deluse molto la critica internazionale che lo considerò un vero e proprio flop al botteghino. Tra le cause, probabilmente, sono da considerare le forti differenze rispetto alla trama originaria e i molti dettagli eliminati, come i giochi di parole che nel libro caratterizzano il gigante.

Il film è stato realizzato con la tecnologia Simulcam (usata per la prima volta in *Avatar*), con cui si possono sovrapporre immagini reali a sfondi virtuali: combinando live-action e performance-capture, sono stati realizzati i personaggi fantastici, attraverso l'uso di apposite mute che gli interpreti indossavano. Per far sì che gli attori riuscissero a muoversi come fossero veri e propri giganti, venne richiesto l'aiuto di Terry Notary, coreografo ed ex artista del Cirque du Soleil[38].

Un fatto curioso è che il libro di Dahl uscì nel 1982, lo stesso anno in cui *ET l'extraterrestre* di Spielberg fece la sua prima apparizione nelle sale cinematografiche. Per rendere omaggio al film e a Melissa Mathison, sceneggiatrice di entrambe le pellicole, il regista introdusse nella camera dell'orfanotrofio un peluche dell'extraterrestre famoso in tutto il mondo. Entrambe le storie, in fondo,

[37] Cfr. la URL: https://librinovitaeultimeuscite.altervista.org/doveva-la-fabbrica-cioccolato/.
[38] Cfr. la URL: https://www.lettera43.it/il-ggg-10-curiosita-sul-nuovo-film-di-steven-spielberg/.

parlano di un'amicizia particolare tra un bambino e un essere sovrannaturale, che trovano finalmente qualcuno con cui condividere le proprie avventure.

Il film tratto dal primo romanzo di Dahl (1961), *James e la pesca gigante*, uscì nelle sale nel 1996, diretto da Herny Selick e prodotto da Tim Burton e Denise Di Novi (produttori anche di *Nightmare Before Christmas*). Lo scrittore si era sempre opposto a una possibile trasposizione, ma fu la seconda moglie Liccy a consentirne le riprese.

Il cast vede attori di livello internazionale (Susan Sarandon per la voce della Signorina Ragno, Richard Dryfuss per il Signor Centopiedi), e il film è stato girato dapprima in live-action, per passare successivamente alla modalità stop-motion.

La pellicola ottenne numerosi riconoscimenti, e tra le scene vi sono anche dei rimandi allo stesso *Nightmare Before Christmas*, soprattutto al protagonista di quest'ultimo, Jack Skeleton[39].

Nel 1989, diretto da Gavin Millar, è stato realizzato, per la Thames Television, il film ispirato a *Danny, il campione del mondo*, quasi del tutto uguale alla trama originaria, mentre più recentemente, nel 2009, è uscito nelle sale *Fantastic, Mr. Fox*, tratto da *Furbo, il Signor Volpe*. Quest'ultimo, realizzato dal regista Wes Andersen in stop-motion, si è ispirato principalmente alla parte centrale della trama originaria, con l'aggiunta di molte scene e personaggi inediti. Anche in questo caso il regista, che per la sceneggiatura aveva passato del tempo nella casa dello scrittore, si era convinto di quanto lo stesso Dahl assomigliasse a Mr. Fox, sempre pronto ad aiutare il prossimo. Era, inoltre, molto legato a quel libro: «È stato non solo il primo libro di Roald Dahl che ho letto, ma anche il primo libro che ho posseduto», ha raccontato Andersen. «Mi piaceva tanto il Signor Fox, un personaggio per certi versi eroico e un po' vanitoso. E mi piaceva scavare. I miei fratelli e io eravamo fissati con i tunnel e i fortini sotterranei. Dahl è un autore straordinario, con una personalità che emerge in modo prorompente dai suoi scritti»[40].

[39] Cfr. la URL: https://en.wikipedia.org/wiki/James_and_the_Giant_Peach_(film).
[40] Cfr. la URL: https://agiscuola.it/schede-film/item/78-fantastic-mr-fox.html.

Il cast vede doppiatori illustri come Meryl Streep per la Signora Fox, George Clooney per il marito, Bill Murray, Owen Wilson e molti altri: l'intenzione di Andersen era quella di far parlare gli animali con accento americano, mentre gli umani con quello britannico[41].

Altre due importanti trasposizioni cinematografiche sono state quelle di *Chi ha paura delle streghe?* del 1990 (tratto da *Le Streghe*) e di *Matilda 6 mitica* del 1996 (tratto da *Matilda*) con la regia di Danny De Vito; mentre quest'ultimo sembra ricalcare quasi totalmente la trama originaria, il film del 1990, diretto da Nicolas Roeg e distribuito dalla Warner Bros, vide un forte cambiamento che deluse profondamente Dahl. In una prima versione Roeg aveva seguito la storia originale, facendo addirittura commuovere lo scrittore per la scena finale tra la nonna e il nipote. Nel romanzo, infatti, il bambino viene trasformato per sempre in topo ed è destinato a vivere una vita di soli nove anni (età massima dei roditori). Dahl era riuscito a trasformare questo inconveniente in una stupenda dichiarazione d'amore tra nonna e nipote, legati a tal punto da riuscire a superare insieme l'inevitabilità della morte[42]: «non voglio vivere più di te. Non sopporto l'idea che un'altra persona si occupi di me» […] tra otto o nove anni io sarò un topo vecchissimo e tu sarai una nonna vecchissima. Così moriremo insieme»[43]. Quando, invece, venne deciso di inserire una strega buona che trasformasse nuovamente Luke in bambino, Dahl capì che il vero senso del racconto non era stato compreso.

È in cantiere una seconda trasposizione cinematografica, che vedrà nei panni della Strega Suprema (interpretata da Anjelica Huston nella versione del 1990) l'attrice Anne Hathaway e, probabilmente, sarà più fedele al romanzo, soprattutto nel finale.

---

[41] Cfr. la URL: http://www.bizzarrocinema.it/focus/focus/fantastic-mr.-fox-di-wes-anderson-curiosita-e-dichiarazioni/.
[42] Cfr. la URL: https://antoniogenna.com/2018/05/30/letteratura-per-ragazzi-5-in-vetrina-le-streghe-di-roald-dahl-storia-della-letteratura-per-linfanzia-5a-parte-premio-andersen-2018-i-vincitori/.
[43] R. DAHL, *Le Streghe*, op. cit., pp. 183-84.

L'ultimo periodo della vita di Dahl fu fortemente influenzato da un'altra figura non meno importante delle precedenti: Felicity Crosland – detta Liccy –, stilista della moglie e conosciuta sul set di una pubblicità. Dopo averla incontrata, Dahl capì di non essersi mai innamorato veramente e, dopo vari tentativi di interrompere la loro relazione clandestina, i due decisero di uscire allo scoperto. Quello che Dahl non voleva era sconvolgere la propria vita, familiare come anche lavorativa, ma, nonostante ciò, divorziò dalla moglie per sposarsi nel 1983 con Liccy.

Fu questo un periodo di forte vitalità, che lo vide in grado di realizzare opere destinate a ottenere, come le precedenti, un successo enorme in tutto il mondo.

In *Io, la giraffa e il pellicano*, pubblicato nel 1985, ritroviamo tratti salienti della sua giovanile esperienza africana: aiutati da Guglielmo, il bambino protagonista, i tre animali della squadra dei "Lavavetri Senzascala", riescono a sventare una rapina mentre lavano le finestre della reggia del Duca Reverenza.

Per la prima volta, l'adulto della storia si rivela essere buono e pronto ad aiutare il protagonista più piccolo, e proprio questo viene preannunciato al lettore nella prima pagina del libro:

> Per una volta tanto Roald Dahl, lo scrittore-gigante alto due metri di origine norvegese, non parla di orchi sanguinari, di streghe malefiche e di adulti prepotenti: gli animali li ha sempre amati e qui ne presenta un trio formidabile; i bambini saggi li ha sempre ricompensati, e qui regala a uno di loro un'intera pasticceria; lui è sempre stato ghiottissimo e la pasticceria la riempie dei dolci più fantastici. E, incredibile, in questo libro l'Adulto è buono: il Duca Riverenza rende tutti felici e contenti[44].

Seguirono, successivamente, il già citato *Matilde* e le due opere autobiografiche, *Boy* e *In Solitario. Diario di volo*, pubblicate rispettivamente nel 1984 e 1986.

Nel primo Dahl precisa con fermezza che non si tratta di un'autobiografia – genere da lui disprezzato – ma solo di un insieme di eventi che hanno avuto particolare importanza nella sua vita: un'«autobiografia è quel libro che si scrive per

[44] R. DAHL, *Io, la giraffa e il pellicano*, trad. it. di Luigi Spagnol, Milano, Salani, 2017.

raccontare la propria vita e che generalmente è zeppo di ogni specie di particolari noiosi. […] Mai mi sarebbe venuto in mente di scriverne una»[45].

Nel secondo, invece, specifica esattamente come scrivere un libro di questo tipo, per far sì che esso non stanchi il lettore: «La vita è fatta di un grande numero di piccoli episodi e di un piccolo numero di grandi episodi. Chi scrive un'autobiografia, se non vuole annoiare, deve quindi essere rigorosamente selettivo e scartare tutti gli episodi non significativi concentrandosi su quelli rimasti vividi nella memoria»[46].

Prima che le sue condizioni di salute peggiorassero inevitabilmente, Dahl si dedicò alle ultime tre opere, di cui due pubblicate postume.

L'ultimo libro prima della morte dello scrittore, uscito nel 1990, fu *Agura Trat* in cui, a differenza delle storie precedenti, non troviamo bambini maltrattati da adulti crudeli: è la storia, infatti, di due simpatici vecchietti che, con l'aiuto della tartaruga Alfio, riusciranno a trovare il coraggio per dichiararsi reciproco amore.

Il romanzo inizia proprio con una nota dell'autore in difesa delle tartarughe che, fino a poco tempo prima, erano solite vivere come animali domestici nelle case. Successivamente, grazie all'emanazione di una legge che impedì a questi animali di essere importati in situazioni crudeli e invivibili, il commercio dall'Africa del Nord finì. Dopo che la legge aveva protetto questi timidi ma nobili animali, Dahl volle rendere loro omaggio attraverso questa storia: è, infatti, proprio grazie ad Alfio che il signor Hoppy e la signora Silver riescono ad avvicinarsi. Per l'illustratore Quentin Blake, la storia d'amore tra i due vicini di casa ricordava quella tra Roald e Liccy, trovatisi quando entrambi erano già avanti con gli anni.

È la prima storia dello scrittore norvegese in cui non appare un bambino, ma il ruolo fondamentale dell'animale sembra prenderne il posto, regalando al lettore una storia capace di emozionare tutti i lettori, dai più piccoli fino agli adulti.

La prima opera postuma, *Il vicario, cari voi*, è un libro che vuole affrontare un tema caro a Dahl come la dislessia. In una nota iniziale, infatti, l'autore evidenzia come questo problema solitamente si manifesti nella lettura e nella scrittura, e non

[45] R. DAHL, *Boy*, op. cit.
[46] R. DAHL, *In Solitario. Diario di volo*, op. cit., p. 7.

nella formulazione di parole, come avviene al reverendo protagonista della storia. «I più penalizzati», continua Dahl, «sono i bambini, ai quali non sempre viene riconosciuto questo disturbo, e possono passare per pigri, incapaci o scarsamente intelligenti»[47].

Per evitare che essi potessero ricevere trattamenti simili, l'autore decise di donare i diritti del proprio libro all'Istituto per la cura della dislessia, oltre che raccogliere fondi per numerose altre associazioni[48]. Lo stesso illustratore Blake, in un appunto personale, espresse l'onore di aver contribuito a un progetto così altruista e ambizioso allo stesso tempo, definendo l'azione di Dahl «un segno inconfondibile della sua attenzione verso le persone e della sua appassionata fede nell'importanza della lettura»[49].

Una delle difficoltà maggiori incontrate nella traduzione dell'opera fu quella delle parole che nella trama venivano semplicemente pronunciate al contrario: in italiano la cosa risultava estremamente più complessa. Venne deciso, alla fine, di utilizzare due tipi di procedimento: quello che venne chiamato "dislessia retroattiva" su parole che potevano avere significati diversi a seconda del senso di lettura, e la "dislessia mescolante", che prediligeva l'utilizzo di anagrammi. Tutto questo viene esplicitamente spiegato proprio in una pagina finale del volume, nella versione italiana edita da Salani.

L'ultimo libro, il già citato *Minipin* – che sembra, per l'appunto, ricordare gli stessi Gremlins delle prime storie –, venne pubblicato nel 1991.

La peculiarità dell'opera è stata la scelta di Patrick Benson, anziché di Quentin Blake, come illustratore, probabilmente per il suo stile meno eccentrico. Si trattava, forse, di un modo di dire addio all'artista che lo aveva accompagnato durante quasi tutta la sua attività produttiva.

Nelle ultime righe del libro, consapevole ormai dell'imminente separazione dalle persone amate, Dahl incita i lettori a osservare «con occhi sfavillanti tutto il

[47] R. DAHL, *Il vicario, cari voi*, trad. it. di Manuela Barranu e Dida Paggi, Milano, Salani, 2018, p. 9.
[48] D. STURROCK, *Roald Dahl, il cantastorie*, op. cit.
[49] R. DAHL, *Il vicario, cari voi*, op. cit., p. 33.

mondo intorno a voi, perché i più grandi segreti sono sempre nascosti dove meno ve li aspettate»[50], per terminare l'opera con quello che può essere definito il fulcro della sua filosofia: «Solo chi non crede nei prodigi non li scoprirà mai»[51].

È significativo che Dahl si sia spento proprio nella "Giornata mondiale per i diritti mondiali dei bambini", il 22 novembre 1990, dopo aver passato un'intera esistenza a combattere con loro come meglio sapeva fare: scrivendo storie in cui i protagonisti riuscivano a opporsi alle ingiustizie della vita, e infondendo forza e coraggio a tutti i piccoli lettori che avrebbero dovuto affrontare il "terribile" mondo degli adulti.

Teresa Strickner

[50] R. DAHL, *Minipin*, trad. it. di Laura Draghi, Milano, Salani, 2017, p. 56.
[51] *Ibidem*.

L'editoria di cultura nell'età odierna: il caso della Franco Cesati Editore

Un esempio di editoria di cultura oggi è la casa Franco Cesati Editore: Cesati è un intellettuale che ama i libri e che se ne circonda. Un editore sicuro di sé, dal cipiglio severo, ma estremamente generoso e contento di condividere la propria storia con chi voglia lavorare in un contesto editoriale di spessore.

Un passo indietro nel tempo sarà necessario per comprendere una personalità che sin da giovane è stata dedita alla storia, alla linguistica e che caparbiamente ha messo su un'azienda a cui ha assegnato un progetto ambizioso[1].

Figura 1: Franco Cesati.

Franco Cesati nasce a Verona, nel 1958, ma trascorre da sempre la vita a Firenze: è questa la sua città, la terra dell'Alighieri, e qui si innamora dei suoi angoli

[1] Si pubblica un breve estratto della tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *L'editoria di cultura nell'età odierna. Il caso della Franco Cesati editore*, discussa nell'Anno accademico 2018/2019 presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza": relatrice la professoressa Maria Panetta e correlatore il professor Giulio Perrone.

nascosti, delle tradizioni, della sua urbanistica, del folklore ma soprattutto del suo patrimonio letterario.

Spinto da una fervente passione, lavora nell'azienda di famiglia, «Città di Firenze», assieme al padre e alle due sorelle, e si occupa di curare la distribuzione dei libri italiani all'estero: ciò rappresenta un trampolino di lancio grazie al quale Cesati inizia a crearsi una fitta rete di contatti con studiosi, letterati, professori universitari, con i quali intrattiene costanti relazioni di scambio intellettuale.

Questa esperienza, soprattutto all'estero, rende Cesati più consapevole e lo sprona a creare qualcosa di suo, a mettere insieme quelle idee che inizialmente sembrano ardue ma che trovano finalmente la giusta strada. Nel 1983, infatti, Cesati diventa a tutti gli effetti un editore, realizzando il suo sogno iniziato anche grazie al supporto di un amico tipografo; da tale collaborazione sboccia il primo libro della casa editrice, *Il romanzo italiano contemporaneo* di Michele Prisco.

Inizialmente Cesati si dedica alla poesia con qualche incursione nella narrativa, ma sin da subito decide di voler assegnare alla propria casa editrice indipendente un percorso più lineare e definito, quello della saggistica. L'editore ha infatti intenzione di avvalorarsi dell'aiuto della personale rete di conoscenze, grazie alle quali riesce a realizzare un progetto mirato. Cesati fonda anche una rivista culturale, la «Rassegna europea di letteratura italiana», che vanta tra i suoi corrispondenti i più importanti studiosi di italianistica europei, che ben presto diventano anche autori della giovane casa editrice.

La pubblicazione dei frutti della ricerca degli atenei contribuisce ad accrescere il prestigio della Cesati Editore; inoltre, la casa vanta l'unica lettura dantesca completa, curata dall'Università di Zurigo, oltre a un costante dialogo con enti di grande calibro come l'Istituto Petrarca e l'Accademia della Crusca.

Figura 2: Logo della Franco Cesati Editore.

Successivamente l'editore rafforza e struttura la propria linea editoriale su quattro filoni principali, affini alla sua idea di ricerca e di valorizzazione culturale: la narrativa, la poesia, la linguistica e, ovviamente, la saggistica letteraria. Con notevole impegno porta avanti un vero e proprio progetto intellettuale che promuove l'alta divulgazione, ponendosi come mediatore tra la pura ricerca e i gusti di un pubblico selezionato, di nicchia[2].

Quest'opera di continuo servizio culturale vale alla Casa l'assegnazione, nel 1998, del Premio della Cultura da parte della Presidenza del Consiglio dei Ministri.

La redazione della Franco Cesati Editore

All'interno della Franco Cesati Editore non vi è una vera e propria suddivisione gerarchica dei ruoli, ma ogni figura professionale si ritrova a essere un factotum della casa: si collabora scambiandosi idee e opinioni. Partendo, quindi, da un'atmosfera redazionale estremamente vintage ed accogliente, lo staff della Cesati lavora in armonia: una squadra tutta al femminile con una forte passione per la letteratura, la linguistica, la divulgazione culturale.

Franco Cesati è un mediatore, l'ideatore del progetto culturale, colui che ricerca e seleziona nuove idee, che intrattiene (come accennato) forti collaborazioni con docenti universitari, ma, *in primis*, è un lettore che tenta di coordinare la propria

[2] Ulteriori riflessioni sul ruolo dell'editore di cultura in E. MISTRETTA, *L'editoria, un'industria dell'artigianato*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 38.

impresa coniugando il lavoro editoriale con la passione culturale, il proprio gusto letterario con un forte spirito imprenditoriale.

Ogni mattina si sente l'editore battere i tasti dell'Olivetti che utilizza quotidianamente oltre al pc e, assieme alle sue collaboratrici, porta avanti l'intero processo di produzione del libro, dalla nascita alla stampa, alla promozione e alla vendita, collocando il volume nelle collane ritenute più idonee. Nello specifico Cesati si occupa della distribuzione e della promozione, mentre la fase prettamente editoriale viene seguita da Silvia Columbano.

Silvia è l'editor, colei che si occupa nello specifico del settore produttivo redazionale, che cura il rapporto con lo scrittore e lavora sul testo: è una figura fondamentale all'interno della casa editrice perché ha un rapporto di fiducia sia con l'editore sia con l'autore, ponendosi come anello di congiunzione tra loro.

Silvia è un'editor con una forte passione per la linguistica, dovuta anche ai suoi studi universitari; spesso si occupa anche della correzione delle bozze, di impaginare o leggere i manoscritti, dello scouting dei testi ma non solo: cerca nuove idee e spunti che possano colpire il lettore, lavora con una grande attenzione e libertà d'azione, sempre seguendo le linee editoriali della Cesati.

La ricerca di idee si concretizza nella partecipazione attiva alle fiere dei libri come quelle di Torino o Roma, nel confronto con case editrici estere, nella comprensione di quelle che sono le tendenze attuali del mercato librario e quindi di come sviluppare e attuare idee commercializzabili, in linea con i capisaldi tematici della Cesati.

Silvia Columbano, inoltre, svolge un ruolo di supervisione e coordinamento del resto dello staff, composto da Alessia Cerrone e Simona Corsi, le redattrici che seguono passo dopo passo l'opera nella sua formazione e ne curano la revisione, correggono i testi e successivamente impaginano su Indesign. In un contesto medio-piccolo editoriale, la figura del redattore spesso coincide con quella del correttore di bozze e dell'impaginatore, com'è noto.

A completamento di questa redazione tutta al femminile, alla Franco Cesati ci sono Carla Bechi, segretaria di redazione e redattrice, e infine Giovanna Celano, che cura e gestisce il reparto amministrativo.

All'interno di questa casa editrice si respira un'atmosfera famigliare: è una sorta di laboratorio, di officina che, grazie a un incessante lavorio di artigianato, rende il libro un prezioso oggetto culturale. Una casa editrice, dunque, che porta avanti tradizione e innovazione, che cerca di coniugare l'amore per la cultura con la diffusione del marchio Cesati sui social, ricercando anche un pubblico più giovane, desideroso di imparare, e mettendo al servizio dei lettori i libri, come utili strumenti di apprendimento.

Il catalogo della Cesati

La Franco Cesati Editore attualmente vanta 33 collane, 400 titoli e 470 autori: una linea di demarcazione suddivide da una parte le collane più classiche, di impostazione prettamente universitaria, con opere che vedono il contributo di docenti, studiosi e ricercatori, e dall'altra parte le collane più moderne, divulgative, con un'impostazione grafica pop dai colori pastello.

È necessario prendere in esame alcune tra queste collezioni per comprendere pienamente i due fronti sui quali la Franco Cesati ha scelto di orientare il proprio progetto editoriale, mantenendo importanti collaborazioni con istituti di ricerca linguistica e scientifica e, simultaneamente, ricercando una più fresca e moderna direzione col rendersi un marchio sempre più conosciuto anche da parte del mondo social.

Le collane di divulgazione universitaria e accademica rappresentano da sempre il cavallo di battaglia della Franco Cesati Editore, focalizzate sulla saggistica letteraria e scientifica, sui contenuti di ricerca degli atenei e su approfondimenti di tematiche strutturali.

«Quaderni della rassegna» è la collana che si occupa di riprodurre gli atti dei vari convegni universitari a tema specialistico, dalle materie letterarie all'approfondimento linguistico o glottologico. Gli «Strumenti di letteratura» della Cesati si pongono, poi, come una lente d'ingrandimento sui grandi autori, mettendo in risalto i filoni di pensiero e le tematiche che caratterizzano l'intera letteratura italiana. Una collana fondamentale della Franco Cesati Editore è «Strumenti di linguistica italiana» che, come la sorella letteraria, si mette a disposizione degli studiosi, dei linguisti e degli appassionati, fornendo loro utili approfondimenti del settore. Queste collane acquistano notevole prestigio anche grazie alla cura e al controllo dei docenti universitari e dei ricercatori, che collaborano con la casa editrice fiorentina e mettono a disposizione le loro competenze per creare dei volumi che siano utili strumenti di ausilio.

Parallelamente alle collane di impostazione accademica, la Franco Cesati Editore ha sviluppato una serie collane di innovazione contemporanea e divulgazione generale, con un'impostazione pop e colorata; questo perché si avverte il desiderio di avvicinare alla casa editrice un pubblico sempre più vasto e variegato, giovane e frequentatore dei social, dove ormai appare la maggior parte della pubblicità libraria. Dopo attente valutazioni, la Franco Cesati Editore ha deciso di investire in questo ramo, sempre mantenendo la linea editoriale della saggistica, progetto principe dell'editore.

Tra le collane contemporanee si annovera quella delle «Ciliegie», ideata da Silvia Columbano nel 2016 e da lei curata, e presentata al Salone di Torino dello stesso anno: un progetto editoriale che desidera coniugare contenuti accurati e volumi di agile lettura con intento divulgativo. Perché le ciliegie? Questo frutto evoca da sempre un'immagine invitante nell'immaginario collettivo, così come i libri che costituiscono la collana trattano argomenti sfiziosi, dalla moda al cibo, dai viaggi ai social. Un'attenzione particolare viene posta al colore e alla veste grafica: circa 100 pagine a colori, succose, ricche di curiosità, nel formato 18×21.

Nel 2015 la casa editrice ha inaugurato anche la collana delle «Pillole», una serie di volumetti tascabili che si propongono come un invito alla lettura su temi di linguistica e letteratura. Pillole di cultura, da assumere per un equilibrio intellettuale, ovvero testi strutturati in maniera breve ma rigorosa, pensati per gli studenti e per gli appassionati di lingua italiana. Attualmente le «Pillole» sono suddivise in diverse sezioni: linguistica, letteratura e app; quest'ultima riguarda il sempre più popolato mondo del web e affronta il tema della scrittura all'interno di un contesto virtuale.

La Franco Cesati Editore ha impostato, dunque, il proprio progetto editoriale su due binari, quello della saggistica universitaria e quello della divulgazione contemporanea; resta, però, un altro progetto da illustrare, figlio della casa editrice. Si tratta di «Elinor Marianne», la boutique della carta per sognatrici e innamorate dei libri, ideato e realizzato da Silvia Columbano.

Chi sono Elinor e Marianne? Due sorelle, protagoniste del noto romanzo di Jane Austen, *Ragione e sentimento*, scritto tra il 1795 e il 1810, l'una l'opposto dell'altra, l'una estremamente razionale, l'altra con un animo romantico e sentimentale: sono, comunque, entrambe due sognatrici. Questo progetto trae, pertanto, ispirazione da quella vena romantica che contraddistingue le giovani donne innamorate, che scrivono ai loro amati su carta da lettera o raccontano i loro pensieri al proprio diario segreto. Una linea ambiziosa, un progetto al femminile portato avanti da un'editor altrettanto caparbia, che racchiude in «Elinor Marianne» una passione sconfinata per gli oggetti di cartoleria e per le atmosfere *retrò*.

Lo scopo è quello di mettere idee su carta: infatti, chi legge spesso scrive, appunta pensieri, citazioni, riflessioni, liste di libri da acquistare; colleziona fogli sparsi, carta da regalo, post-it, segnalibri, bigliettini, e quaderni. E questo progetto viene incontro a tale esigenza.

Figura 3: Logo di Elinor Marianne.

Attualmente la Franco Cesati Editore rappresenta un esempio di quelle medio-piccole realtà editoriali che riescono a coniugare una forte identità, e un preciso progetto editoriale, con l'esigenza di essere al passo con i tempi e rispondere in maniera positiva agli innumerevoli input del vasto mercato librario.

Carola Baudo

Oltre la letteratura:
il successo di Harry Potter fra spin offs *e trasposizioni teatrali*

J. K. Rowling: la "mamma" di Harry Potter

Joanne Rowling nasce a Yate, in Inghilterra, il 31 luglio 1965[1]. Già da piccola mostra di avere una fervida fantasia, che emerge dai primi racconti scritti durante l'infanzia. La "nascita" di Harry Potter avviene nell'estate del 1990. La scrittrice si trova su un treno che la sta riportando da Manchester a Londra, dopo che è andata a trovare il fidanzato. Un guasto al mezzo comporta una sosta di diverse ore, durante le quali, nella mente della Rowling, cominciano a delinearsi delle idee per una nuova storia: un ragazzo ignaro di essere un mago, una scuola di magia con quattro case, fantasmi, insegnanti di materie fantastiche. Mentre Joanne continua a riempire fogli e quaderni sull'universo di Harry Potter, la sua vita viene sconvolta dalla morte della madre, malata da tempo di sclerosi multipla. Questo evento influenzerà moltissimo la saga, tanto da rendere la morte uno dei temi centrali della storia.

Nel 1995 la Rowling termina *Harry Potter e la Pietra Filosofale*. Il suo agente propone il manoscritto a ben dodici case editrici ma tutte lo respingono. Alla fine, una piccola nuova casa editrice di nome Bloomsbury lo accetta:

Il 30 giugno 1997 *Harry Potter e la Pietra Filosofale* viene finalmente pubblicato e Joanne è così trasognata da trascorrere la giornata camminando per la città con una copia del libro sottobraccio. Più tardi, dichiarerà che è stato il momento più felice della sua vita, secondo solo alla nascita di sua figlia […][2].

[1] Si propone un breve estratto della tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *Harry Potter fra magia e realtà: un viaggio di vent'anni dalla letteratura al cinema*, discussa presso la "Sapienza Università di Roma" nell'anno accademico 2017/2018: relatrice la professoressa Maria Panetta e correlatrice la professoressa Silvia Leonzi.

[2] M. LENTI, *J. K. Rowling. L'incantatrice di 450 milioni di lettori*, Roma, Edizioni Ares, 2016, pp. 180-81.

La prima tiratura del libro è di appena cinquecento copie in brossura, di cui larga parte è destinata alle biblioteche. La promozione va molto bene e in breve tempo si arriva all'esaurimento della scorta nelle librerie. Dopo tre ristampe, nel 1997 il libro vince il Nestlé Book Prize, il primo di una lunga serie di riconoscimenti. L'anno successivo *Harry Potter e la Pietra Filosofale* esce negli Stati Uniti, pubblicato dalla Scholastic, e riscuote grande successo anche fra i lettori adulti. Mentre gli altri paesi via via acquisiscono i diritti del romanzo, alcune case di produzione hollywoodiane si propongono per avere i diritti cinematografici della saga.

Nel 1998 esce il secondo libro, *Harry Potter e la Camera dei Segreti*, che conquista, come il predecessore, il Nestlé Book Prize e il Galaxy Book Award come miglior libro per bambini. Con questa storia, però, iniziano ad arrivare le prime critiche da parte del pubblico: in particolare, la scrittrice viene accusata di aver scritto un finale troppo inquietante. L'anno seguente esce il terzo romanzo, *Harry Potter e il Prigioniero di Azkban*, che in soli due giorni raggiunge quasi le 70.000 copie vendute. Negli Usa, conquista ben presto la copertina di «Time Magazine».

La stesura del quarto libro è più lenta, da una parte a causa dell'invadenza dei media nel privato della scrittrice, dall'altra perché *Harry Potter e il Calice di Fuoco* è il romanzo fulcro dell'intera storia, da cui si snodano le basi di eventi che culmineranno nei tre libri seguenti.

Nel frattempo la Warner Bros acquista i diritti del primo romanzo per farne una fedele trasposizione cinematografica.

Nel 2000 viene pubblicato il quarto romanzo contemporaneamente in Gran Bretagna e negli Usa, diventando il libro più venduto della storia alla prima settimana di uscita. *Il Calice di Fuoco* vince il Premio Hugo, strappandolo ad autori come George R. R. Martin e Robert J. Sawyer.

Intanto, la Bloomsbury sta pensando a una novità per *La Pietra Filosofale*: si tratta di traduzioni in lingue morte come il latino, il greco Antico e il gaelico, allo scopo di attirare i collezionisti ma anche i media.

Nel 2003 esce *Harry Potter e l'Ordine della Fenice*, nuovamente in contemporanea in Gran Bretagna e negli Usa. Solo il primo giorno ne vengono vendute cinque milioni di copie. L'anno seguente Joanne Rowling vince il *Bram Stoker Award* e riceve una laurea *honoris causa* in Lettere per il suo contributo alla scolarizzazione dall'Università di Edimburgo.

Nel 2005 esce il sesto romanzo, *Harry Potter e il Principe Mezzosangue*, nel Regno Unito, negli Stati Uniti, in Canada, in Australia, in Nuova Zelanda e in Sud Africa. La casa editrice americana Scholastic totalizza la tiratura più alta mai raggiunta negli USA per un libro con copertina rigida (10.800.000 copie). La scrittrice si aggiudica di nuovo il *Galaxy Award* per il miglior libro dell'anno, ma questa volta il libro appartiene alla categoria generale e non a quella per bambini. Nel 2006 Joanne Rowling porta a casa anche il *British Book Of the Year Award.*

Il settimo libro, nonché epilogo dell'intera saga, arriva nelle librerie il 21 luglio 2007: si tratta di *Harry Potter e i Doni della Morte*. La Bloomsbury decide di lanciare il libro con una lettura pubblica di mezzanotte al Museo di Storia Naturale di Londra. Nelle ventiquattro ore successive vengono vendute più di due milioni e mezzo di copie nella sola Gran Bretagna e più di otto milioni negli Stati Uniti. Nel gennaio del 2008 la scrittrice ritira a Londra il *South Bank Show Award* e ad aprile riceve il suo ennesimo *Galaxy Award.* A settembre la Rowling riceve anche l'*Edimburgh Award*, dedicato a quelle persone che hanno avuto un impatto positivo sulla città e le hanno fatto acquisire risalto a livello nazionale e internazionale.

Il fenomeno letterario: recensioni favorevoli e avverse

Il primo libro della saga, *Harry Potter e la Pietra Filosofale*, uscito nel 1997 in Gran Bretagna, inizialmente non viene molto pubblicizzato, se non grazie ad alcune recensioni positive sui giornali regionali e sul quotidiano nazionale «Scotsman».

La critica letteraria inizia a far sentire la propria voce solo dopo che la casa editrice americana Scholastic acquisisce i diritti per pubblicare *Harry Potter*, facendolo conoscere a moltissimi lettori e anche ai media.

La critica letteraria inizia quindi a dare il suo contributo: le prime recensioni sono entusiastiche ed evidenziano come le storie di Harry Potter si rivolgano a un pubblico ben più vasto di quello infantile. Se infatti l'«Independent on Sunday» scrive che «come il Gameboy, i Teletubbies e i film di George Lucas, Harry Potter ha permeato la coscienza dei bambini di questo Paese», l'autorevolissimo «Times Literary Supplement (TLS)» afferma, rivelandosi profetico, che le storie di Harry Potter entreranno a far parte di quel gruppo ristretto di libri per bambini che vengono letti e riletti fino all'età adulta, mentre il «Daily Telegraph» si spinge ancora oltre sostenendo che «i libri di Harry Potter sono amati allo stesso modo da bambini e adulti»[3].

La scrittrice cilena Isabelle Allende è convinta che Joanne Rowling debba ricevere il Nobel per la Letteratura, per aver fatto avvicinare i bambini alla lettura. Il maestro dell'horror Stephen King è un grande fan della saga e non ha dubbi sul fatto che *Harry Potter* finirà sullo scaffale dove si ripongono i libri migliori.

Non tardano ad arrivare le critiche negative: il giornalista Anthony Holden ritiene che la saga abbia successo grazie al marketing e alla scarsa qualità letteraria dei libri, che risulta vincente in un'epoca di appiattimento televisivo. Il critico letterario Harold Bloom condivide questo stesso pensiero, scrivendo che Harry Potter piace poiché è una lettura poco impegnativa e per questo viene utilizzata da molti come un ripiego per chi non riesce ad avvicinarsi alla vera letteratura. Un'altra scrittrice e critica letteraria, A. S. Byatt, si schiera contro la Rowling. Sul «New York Times» s'interroga sul motivo del successo dei suoi romanzi fra i bambini e gli adulti e ritiene che siano scritti «per persone la cui vita immaginativa è limitata ai cartoni televisivi e ai mondi-specchio gonfiati delle soap, dei reality, e dei gossip sulle celebrità»[4]. La Byatt è convinta che *Harry Potter* eserciti potere sui più piccoli perché stimola fantasie di fuga e rassicura sulle paure dell'infanzia, mentre, per quanto

[3] F. COSI, A. REPOSSI, *Guida completa alla saga di Harry Potter. I libri, i film, i personaggi, i luoghi, l'autrice, il mito*, Milano, Vallardi Editore, 2016, p. 319.
[4] Ivi, p. 321.

concerne gli adulti, si tratterebbe di una regressione all'infanzia e di un'evasione dalla realtà.

In Italia, Roberto Denti, membro della giuria che assegna il premio Andersen per la letteratura per ragazzi, concorda con la Allende: secondo lui, la Rowling può piacere o meno, ma è evidente che ha fatto avvicinare moltissimi ragazzi ai libri; inoltre, è riuscita anche a coinvolgere gli adulti, che hanno incominciato a provare interesse per le letture dei loro figli. Gian Arturo Ferrari, attuale vicepresidente di Mondadori Libri, definisce la saga «il più grande successo editoriale degli ultimi vent'anni. […] Non c'è da essere o non essere d'accordo. È un fatto»[5].

Uno studio recente pubblicato sul «Journal of Applied Social Psiychology» ha rilevato che la lettura dei romanzi della Rowling induce ad atteggiamenti più aperti e tolleranti nei confronti di persone e gruppi solitamente discriminati, come gli immigrati, gli omosessuali e i rifugiati. Il risultato è stato tale probabilmente perché il protagonista Harry Potter ha spesso a che fare con queste realtà anche nel suo mondo.

Romanzo di formazione, temi e archetipi

Harry Potter si può classificare come un romanzo di formazione poiché sia il protagonista sia altri personaggi centrali affrontano un processo di cambiamento.

Nella saga ricorrono diverse tematiche, in particolare quella della morte, dell'amore e dell'amicizia. Harry subisce diverse perdite, dai suoi genitori fino al suo mentore Albus Silente. L'amicizia viene ricondotta specialmente al rapporto che c'è fra Harry, Ron ed Hermione. Questo sentimento implica l'appartenenza a un gruppo e, di conseguenza, la definizione di una propria identità. All'inizio della storia ad Harry manca questo, perché è solo e non è ancora entrato a far parte del mondo cui realmente appartiene, quello della magia.

---

[5] A. MOLICA FRANCO, *E se Harry Potter fosse soltanto un bluff di successo?*, in «La Repubblica», 15 maggio 2017; cfr. la URL: https://www.repubblica.it/venerdi/articoli/2017/05/15/news/e_se_fosse_soltanto_un_bluff_di_successo_-165515939/.

Dai libri della Rowling emerge anche il tema del razzismo. Voldemort vorrebbe una comunità magica formata esclusivamente da maghi Purosangue, poiché li considera superiori a tutti gli altri. Coloro che, invece, hanno un genitore o entrambi senza poteri magici, come Hermione, non meritano di vivere. È curioso sapere che il mago oscuro non è un Purosangue: per questo può essere assimilato alla figura di Hitler, che si diceva avesse origini ebraiche, nonostante perseguitasse gli ebrei.

Nella saga ci sono personaggi e oggetti che incarnano archetipi studiati in passato da Carl Gustav Jung. Harry rappresenta l'Eroe che nel corso del suo viaggio attraversa più tappe per riuscire a conquistare il tesoro: in tal caso, la conquista si riferisce alla disfatta dell'antagonista Voldemort. La figura del Mentore che aiuta l'Eroe viene rappresentata da Albus Silente, il preside di Hogwarts. Silente aiuta il ragazzo svariate volte, direttamente o tramite alcuni oggetti destinati a lui. L'Ombra è chiaramente la figura malvagia del romanzo, il mago oscuro Voldemort. Fra quest'ultimo e Harry Potter esiste un legame e lo si può evincere fin dal primo volume della saga: da quando il ragazzo scopre che la sua bacchetta magica è la gemella di quella di Voldemort. Entrambi sono orfani, hanno origini Mezzosangue e parlano la lingua dei serpenti. In particolare, questo loro legame è dovuto alla cicatrice sulla fronte di Harry, che gli ha procurato proprio il mago malvagio: «La cicatrice allude simbolicamente a una connessione fra il ragazzo che rappresenta la coscienza dell'Io e il Mago Oscuro che a sua volta simboleggia, per usare un termine freudiano, il suo Es. La cicatrice è altresì il segnale visibile di questa frattura fra le due istanze della personalità»[6].

[6] M. LENTI, *La metafisica di Harry Potter*, Rubano (PD), Camelozampa, 2012, p. 165.

Le critiche da parte della Chiesa

Forse i censori di Harry Potter temono che leggendo storie di magia i bambini, una volta adulti, credano alla pietra filosofale e alle forze occulte? Ma da quando mondo è mondo i bambini si appassionano sulla strega di Biancaneve e sul lupo di Cappuccetto Rosso, ma non per questo da grandi vanno a cercare lupi o nani nel bosco […] Naturalmente ogni tanto si legge di qualche bambino che, per imitare Superman, salta dalla finestra, con un mantello addosso, e si spiaccica sul marciapiede. Ma sono appunto casi di bambini già scompensati per conto loro, e probabilmente per colpa dei genitori. La funzione dei genitori e degli insegnanti è quella di ricordare ai bambini, ogni tanto, che le fiabe sono fiabe. Ma nel mondo in cui viviamo non mi preoccupano i bambini che dicono, per gioco, «facciamo che ero un mago»: mi preoccupano gli adulti che poi dai maghi ci vanno sul serio, fanno messe nere, evocano gli spiriti, e credono alla maledizione del Faraone - e mi preoccupano coloro che sui giornali o alla televisione gli danno corda. Il vero problema non è come proteggere i piccoli dai castelli incantati, ma come proteggere i grandi[7].

Le critiche a *Harry Potter* sono arrivate anche da parte della Chiesa: molti religiosi ritengono che non vi siano assolutamente valori cristiani all'interno della storia e anzi, sottolineano come questa richiami l'occulto e il satanismo. In Russia, ma anche in alcuni Stati americani retrogradi, sono avvenute messe e marce contro i libri della Rowling. L'accusa principale fatta alla scrittrice è quella di fuorviare i bambini cattolici e condurli sulla via della stregoneria e della perdizione.

Nel 2001, presso la Chiesa della Comunità di Cristo ad Alamogordo, nel New Messico, c'è stato un vero e proprio rogo dei libri della Rowling. Il pastore Jack Brock ha definito la saga di Harry Potter come «il capolavoro dell'inganno di Satana». Nel 2007 a Mosca è avvenuta una marcia dell'Unione delle Fratellanze Ortodosse, culminata con il rogo del settimo libro della saga.

In Italia, il Vaticano non si è mai apertamente schierato nei confronti dei romanzi di Harry Potter, anche se alcuni preti hanno espresso pubblicamente i loro pareri. Fortunatamente, non tutti gli ecclesiastici la pensano negativamente, e c'è chi ritrova nella storia i valori cristiani dell'amore, del perdono e della compassione. Il quotidiano cattolico «Avvenire» ha assunto una posizione favorevole nei confronti della saga, rispondendo alla lettera di una madre preoccupata per le letture della

[7] U. ECO, in «L'Espresso», 4/5/2000; cfr. L. FRASER, *Conversazione con J. K . Rowling*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2002, p. 69.

figlia: il giornale ha rassicurato la donna, attribuendo alla magia narrata nei libri la più assoluta innocenza tipica delle fiabe e che, anzi, può essere interpretata come metafora di una crescita personale.

Negli Stati Uniti, i libri di Harry Potter sono stati persino utilizzati come materiale di catechismo, in particolare per insegnare ai ragazzi valori cristiani come l'amore, l'amicizia, l'altruismo.

La traduzione italiana

Dati i lunghi tempi di attesa della traduzione, in diversi paesi ci sono stati fan che si sono improvvisati traduttori e hanno fatto circolare le loro creazioni su internet. I ritardi sono stati dovuti a svariati motivi: *in primis*, al fatto che i traduttori di Harry Potter in altre lingue hanno dovuto attendere prima l'uscita dell'edizione inglese e di quella americana; in secondo luogo, nessun traduttore ha ricevuto indicazioni di traduzione da parte degli editori né tantomeno della stessa Joanne Rowling. Un altro fattore non di poco conto è che, pur traducendo venti pagine al giorno, per terminare un libro di circa seicento pagine occorrono almeno due mesi; successivamente, la traduzione va riletta in casa editrice, rivista e confrontata con quelle dei libri precedenti per garantirne l'uniformità, poi va sottoposta ad almeno due giri di bozze per la correzione dei refusi; infine, stampata e distribuita nelle librerie.

I sette romanzi della serie Harry Potter hanno venduto 450 milioni di copie in tutto il mondo. Di queste, circa cento milioni non contengono una sola frase scritta da J. K . Rowling. Quei cento milioni di libri sono il frutto del lavoro di altri autori: una settantina di traduttori che in questi anni si sono sobbarcati l'ingrato onere di rendere intellegibili ai propri connazionali libri così radicati nel contesto culturale britannico da risultare a volte intraducibili. Queste settante persone hanno avuto un compito non invidiabile: mantenersi il più possibile fedeli al testo originale, e al contempo renderlo fruibile dal lettore non anglofono[8].

[8] I. KATERINOV, *Lucchetti babbani e medaglioni magici. Harry Potter in italiano: le sfide di una traduzione*, Rubano, Camelozampa, 2012, p. 17.

L'edizione italiana, pubblicata dalla Salani a partire dal 1998, è stata lavorata da ben quattro traduttrici: Marina Astrologo per i primi due romanzi, Beatrice Masini per i restanti quattro, in collaborazione con Valentina Daniele e Angela Ragusa per quanto riguarda il quinto libro. Molte sono state le modifiche apportate rispetto all'edizione inglese, soprattutto nell'ambito dei nomi propri: ad esempio, la Professoressa McGranitt in realtà nell'opera originale fa di cognome McGonagall, così come il Professor Albus Silente, nato dalla penna della Rowling come Albus Dumbledore. Inoltre, un termine fondamentale è stato tradotto in modo errato nella prima edizione italiana: «Muggle-born», che è apparso nei libri della Salani come 'Mezzosangue'; in realtà, il termine significa letteralmente 'Nato Babbano', ossia un mago nato da genitori senza poteri magici. «Mezzosangue» invece, si riferisce a chi ha un genitore mago e l'altro no. La persecuzione razzista di Voldemort si rivolge proprio ai Nati Babbani, e non ai Mezzosangue. Per fortuna, con la traduzione italiana del 2011 del secondo libro (il primo romanzo in cui appare il termine «Mezzosangue») è stata definitivamente eliminata l'equivalenza dei suddetti termini.

Quando uscì in Italia il settimo e ultimo libro, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, le traduttrici si chiesero come avrebbero potuto tradurre due parole così ambigue come «Deathly» e «Hallows». Il primo aggettivo significa 'relativo alla morte', mentre il sostantivo che segue si riferisce ad oggetti riguardanti la santità, come le reliquie. Alla fine si scelse come titolo «i Doni della Morte».

Il successo delle trasposizioni cinematografiche

Harry Potter e la Pietra Filosofale uscì per la prima volta nei cinema il 16 novembre 2001 e, poco tempo dopo l'uscita, i suoi incassi superarono già di sette volte il costo di produzione. La pellicola divenne campione di incassi quell'anno e fece guadagnare alla Warner Bros ben 976 milioni di dollari. Il film ricevette due riconoscimenti per i costumi e ottenne anche tre nomination agli Oscar: per la Scenografia, per i Costumi originali e per la Colonna sonora originale.

Harry Potter e la Camera dei Segreti incassò in tutto il mondo 876 milioni di dollari e divenne il quinto film più visto di tutti i tempi. Ricevette ben 27 nomination ai più prestigiosi premi cinematografici e musicali, tra cui i Grammy, e ne vinse altri 8, tra cui l'Empire Award nel 2006 assieme agli altri film della serie per il contributo alla filmografia britannica e un premio della critica inglese, il London Critic Circle Film Awards.

Harry Potter e il Prigioniero di Azkban, uscito nel 2004, incassò dalla sua uscita 790 milioni a livello globale e fu il film meno visto rispetto ai primi due. Vinse 12 premi e ricevette candidature ad altri 31 riconoscimenti cinematografici in tutto il mondo, tra cui due nomination agli Oscar, per la Colonna sonora originale e per gli Effetti speciali.

Harry Potter e il Calice di Fuoco, il quarto film, guadagnò in totale circa 892 milioni di dollari: il film si piazzò secondo come film della serie, subito dietro al primo. Ottenne 8 premi e 27 nomination, tra cui una agli Oscar per la Scenografia.

Harry Potter e l'Ordine della Fenice, soltanto nelle prime due giornate di programmazione negli Usa e in Canada, raccolse 12 milioni di dollari. In tutto il mondo ne incassò 933 e surclassò, di conseguenza, il quarto film. Il quinto film ricevette solo due nomination, una agli MTV Awards nella categoria «Miglior film estivo che non avete ancora visto», l'altra ai Teen Choice Awards nella categoria «Miglior film dell'estate».

Il sesto film, *Harry Potter e il Principe Mezzosangue*, raggiunse i 935 milioni di dollari e vinse 6 premi, tra cui un Mtv Movie Award, che andò a Tom Felton come miglior cattivo; il Satellite Award come miglior film di tecnica mista, il National Movie Award come miglior film per la famiglia e un SFX Award come miglior film. Ricevette inoltre 28 nomination, tra cui quella per la Migliore Fotografia agli Oscar nel 2010.

Harry Potter e i Doni della Morte-Parte 1 incassò nel primo giorno di uscita circa 61 milioni di dollari. In totale guadagnò circa 960 milioni di dollari e divenne il terzo film di maggior incasso della saga. Tra i premi vinti, ci fu il doppio successo di

Tom Felton come miglior cattivo, con un MTV Movie Award e un Teen Choice Award. La seconda parte dell'ultimo film incassò in Italia più di 3 milioni di euro e conquistò il record della migliore presenza al box office della storia. Negli Stati Uniti solo nel primo giorno guadagnò 92 milioni di dollari e nella prima settimana di proiezione oltrepassò i 590 milioni. Divenne ben presto l'ottavo film più fortunato della storia del cinema. Il terzo film invece, *Harry Potter e il prigioniero di Azkban*, è stato quello ad aver incassato meno: tra i 50 film con maggiori incassi nella storia vi sono, infatti, tutti quelli di *Harry Potter*, tranne il terzo.

I postumi della saga: dall'opera teatrale agli spin offs

Negli ultimi anni, si vociferava da tempo di un possibile seguito delle avventure di Harry Potter e tali voci sono state confermate nel 2016. La Rowling, assieme al drammaturgo Jack Thorne e al registra John Tiffany, ha scritto l'ottava storia della saga, *Harry Potter e la Maledizione dell'erede*, che ha debuttato come spettacolo teatrale al Palace Theatre di Londra nell'estate del 2016. Nello stesso anno è uscito nelle librerie l'omonimo racconto, scritto sotto forma di sceneggiatura. I giudizi sullo spettacolo teatrale sono stati molto positivi: il quotidiano inglese «The Independent», ad esempio, lo ha valutato cinque stelle su cinque nella propria recensione ed «Entertainment Weekly» ha riportato: «ti aspetti di vedere della magia, visto che si tratta di Harry Potter, e ce n'è davvero tanta»[9]. Secondo la rivista di cinema e cultura «Variety», lo spettacolo unisce elementi innovativi e nostalgici:

> È assolutamente contemporaneo. Mostra una generazione che ha conosciuto la pace e la sicurezza solo sull'orlo del caos. L'antagonista della storia non è un signore oscuro con un grande esercito, ma un terrorista solitario che agisce isolato. Anche se è gestito da persone benintenzionate il Ministero della Magia fa errori e la Mappa del Malandrino, che un tempo era uno strumento per i combinaguai, è diventata un mezzo di sorveglianza. La risposta questa volta non sta nell'azione di un singolo eroe, ma nella collaborazione[10].

[9] *Che si dice dell'ultimo Harry Potter*, in «Il Post», 5 agosto 2016; cfr. la URL: https://www.ilpost.it/2016/08/05/libro-harry-potter-cursed-child/.
[10] *Ibidem.*

Il copione delle due parti dello spettacolo è stato pubblicato in anteprima mondiale il 31 luglio 2016, data del compleanno di Harry Potter e della sua creatrice. La trama è ambientata 19 anni dopo la sconfitta di Voldemort, avvenuta nel settimo libro. I protagonisti sono rispettivamente Albus Severus Potter, secondogenito di Harry, e Ginny Weasley; e Scorpius Malfoy, figlio di Draco. I due ragazzi fanno amicizia sul treno per Hogwarts e si cacciano nei guai perché tornano indietro nel tempo e, senza volere, modificano diversi avvenimenti che condurranno a un futuro diverso.

I giudizi relativi al libro non sono stati altrettanto entusiasti. Secondo «L'Independent» è stato un errore pubblicare la sceneggiatura, poiché ci sono poche e brevi righe che spiegano cosa accade sul palco in modo coinvolgente. Anche alcuni fan sono rimasti delusi da *Harry Potter and the Cursed Child*: uno di loro, ad esempio, ha scritto su Twitter che, se avesse una Giratempo, la userebbe per tornare indietro e risparmiarsi la lettura del libro.

Sempre nel 2016 ha debuttato al cinema *Animali fantastici e dove trovarli*. La storia prende spunto dall'omonimo libro fittizio scritto da Newt Scamander, studioso di creature magiche. Il film è ambientato a New York, settant'anni prima della storia di *Harry Potter*, e vede come protagonista proprio Scamander assieme alle sue creature. L'ambientazione diversa rispetto alla storia di Harry Potter implica alcune differenze con il Regno Unito: in particolare, negli Stati Uniti i Babbani (quelli senza poteri magici) vengono chiamati «No-Maj»; il Ministero della Magia in America viene chiamato MACUSA (Congresso dei Maghi negli Stati Uniti); inoltre, maghi e streghe vivono nascosti per colpa di eventi catastrofici come i processi sommari alle streghe di Salem, in Massachusetts.

Animali Fantastici in tutto il mondo ha incassato 814 milioni, classificandosi all'ottavo posto dei film più fortunati dell'universo di Harry Potter. Ha ricevuto due nomination agli Oscar, una per la miglior Scenografia e l'altra per i Costumi, aggiudicandosi il secondo Oscar. Pochi mesi dopo l'uscita del film, è arrivata nelle librerie la sceneggiatura firmata da Joanne Rowling.

La Tryangle Films, una produzione indipendente italiana, ha realizzato il prequel *Voldemort: le origini dell'Erede*, grazie a una campagna di raccolta fondi. Nel 2017 è stata autorizzata dalla Warner Bros a completare il film a condizione che questo sia un progetto totalmente no profit e che sia specificato che è girato dai fan. Il film, di 50 minuti, racconta come il giovane Tom Riddle sia diventato Lord Voldemort. A gennaio del 2018 il cortometraggio è stato caricato su Youtube, attirando l'attenzione di oltre 8 milioni di utenti.

Lo *spin off* ha ricevuto buone critiche da riviste e quotidiani come «The Verge», «The Independent» e «Daily Mail» che si sono complimentati in particolare per i magnifici set e i costumi.

Nel 2018 è uscito nei cinema *Animali fantastici: i crimini di Grindelwald*, sequel del film di due anni prima. Newt Scamander si trova ad affrontare il mago oscuro Grindelwald che vuole sterminare tutti coloro che non hanno poteri magici. Il film ha incassato nel mondo poco più di 600 milioni e ha ricevuto tre candidature per I Satellite Awards del 2019: una per i migliori effetti visivi, una seconda per la miglior scenografia e un'altra per i migliori costumi. Nel dicembre del 2018 è uscita in libreria la sceneggiatura del film.

Gli *spin offs* hanno riscosso, in genere, un discreto successo e guadagno, ma nulla di paragonabile ad *Harry Potter*, sia dal punto di vista letterario sia da quello cinematografico.

Valeria Scuccimarra

Vanni Santoni e il lavoro editoriale: un'intervista

Leggere, leggere, leggere. Poi leggere ancora. Bisogna leggere tutto, prima di tutto coprire i buchi che si hanno sui classici (e se ne hanno sempre), rileggere i classici che si sono già letti, leggere i capolavori contemporanei – e anche qualche non-capolavoro perché è importante anche essere aggiornati su cosa esce in un dato momento storico –, e poi leggere i saggi e la poesia. E i libri che ci servono per il libro che stiamo scrivendo in un dato momento. E poi bisogna leggere ancora. La "dieta" è tutto. Dopo la dieta, c'è la disciplina. Scrivere tutti i giorni. La regolarità è essenziale. L'ho sempre sospettato e ho trovato conferma intervistando diversi grandi scrittori italiani e internazionali per i "Discorsi sul metodo". Ma prima, leggere, leggere, leggere[1].

Leggendo queste parole non si può non pensare a Italo Calvino, sebbene Vanni Santoni non sia scrittore alla maniera calviniana, perché è ben lontano da quella scrittura e da quelle trame, anche se è uno scrittore impegnato. Come Calvino Santoni ha una ricca biblioteca personale di libri di altri, perché lavora come editor e sta consacrando tutta la vita alla scrittura.

Vanni Santoni: cenni biografici

Nato nel 1978, a Montevarchi, nella provincia di Arezzo, ma residente nel capoluogo toscano, pur allontanandosi dalla provincia, sa sempre riconoscerla come casa.

Santoni si è laureato in Scienze politiche e i suoi esordi letterari sono stati sulle pagine della rivista «Mostro» nel 2004. Nel 2005 ha vinto il concorso "Fuoriclasse" della casa editrice Vallecchi con il testo *Vasilij e la morte* e l'anno successivo anche "Scrittomisto" della casa editrice indipendente RGB. Nello stesso anno è avvenuto il suo esordio letterario con *Personaggi precari*, un'opera sperimentale cui l'autore ha lavorato per un decennio (pubblicata tre volte, nel 2007, nel 2013 e nel

[1] V. SANTONI, *Sulla scrittura, dialogo con gli scrittori: Intervista a Vanni Santoni*, su http://www.zestletteraturasostenibile.com, giugno 2019.

2017, ogni volta con delle aggiunte), che presenta personaggi che hanno perso identità, senso dello spazio e del tempo. Qui il precariato è inteso come fatto esistenziale: i personaggi senza identità, che hanno solo il nome e non vengono mai nominati per cognome, vivono un'esistenza precaria tipica del mondo contemporaneo. Il libro è stato segnalato da Tiziano Scarpa come:

> Un piccolo libro, apparentemente leggero, ma lo metterei a fianco di *Mi ricordo di Georges Perec*, che Bollati Boringhieri ha ripubblicato di recente. Perec mostrava la sostanza vera della memoria, che è fatta di briciole, non di un'autobiografia lineare. Santoni mostra la sostanza delle relazioni di oggi: conosciamo gli altri a pezzettini, orecchiando due battute di conversazione, leggendo un tweet o uno status di Facebook. Il mondo si è trasformato in una raccolta di calcinacci relazionali, di frammenti presocratici[2].

I personaggi presentati sono più di cinquecento, ciascuno con la propria vita, il proprio sguardo, la propria precarietà. La ricostruzione della loro storia è affidata, e anche qui viene in mente Calvino, al lettore. In un'intervista ha ammesso che «un "padre nobile" il mio progetto lo aveva: era il Calvino delle *Città invisibili*, un testo per me fondamentale (torna tanto in *Se fossi fuoco…* quanto nel mondo fantastico di *Terra ignota*) che in quel caso mi aveva suggerito la possibilità della griglia analitica e del sistema di finestre come possibili formati narrativi»[3]. Altra caratteristica in comune con Italo Calvino è l'impegno nelle riviste, nella letteratura, nella scrittura, verso i giovani e il sociale. Infatti, nel 2007, fonda il progetto di scrittura collettiva *SIC*, dal quale viene fuori il romanzo storico, *In territorio nemico*, che esce nell'aprile 2013 per minimum fax. Nel 2008 pubblica per Feltrinelli il suo secondo libro, e primo romanzo, *Gli interessi in comune* , che vince il premio selezione "Scrittore toscano dell'anno". Il suo terzo libro è il romanzo *Se fossi fuoco arderei Firenze*, uscito nell'ottobre del 2011 nella collana «Contromano» di Laterza. Anche qui un romanzo corale, le storie di ventitré personaggi nel loro rapporto con la città di Firenze. Nel 2012 pubblica il romanzo breve *Tutti i ragni* (:duepunti edizioni), nella

[2] T. SCARPA, in «L'Unità», 30 dicembre 2013, p. 21.
[3] Si legge in *Personaggi precari: un'intervista a Vanni Santoni*, a cura di Tiziano Toracca, 21 maggio 2018.

collana «ZOO», diretta da Giorgio Vasta e Dario Voltolini, tradotto in tedesco nel 2014.

Vanni Santoni è uno stacanovista della scrittura. La sua produzione letteraria è ricca di titoli e pubblicazioni, tra cui *In territorio nemico* (2013), romanzo storico scritto dal collettivo SIC ideato da Santoni e Gregorio Magini; il romanzo fantastico *Terra ignota* (Mondadori 2013), cui segue *Terra ignota 2 - Le figlie del rito* nel 2014. Nel 2015 pubblica il romanzo *Muro di casse* che apre la collana «Solaris» della casa editrice Laterza. Sempre per Laterza, il romanzo *La stanza profonda* (2017), con il quale si aggiudica la prima partecipazione al Premio Strega della storia dell'editore. Il libro ha avuto immediato successo, andando in ristampa già alla prima settimana e altre quattro volte nel mese successivo. Sempre nel 2017 esce per Mondadori *L'impero del sogno* e l'ultimo libro è il capolavoro dei *Fratelli Michelangelo*, uscito nel 2019 per Mondadori. È un libro di oltre 600 pagine, un romanzo familiare che riporta Santoni al realismo, alla sua terra.

I luoghi di Vanni Santoni

Ho avuto il privilegio di intervistare di recente Vanni Santoni e, alla mia domanda sull'importanza dei luoghi, Santoni ha risposto distinguendosi dal Calvino ossessionato dalla geometria degli spazi. L'orizzontalità o la verticalità degli spazi e il vivere in città diverse hanno, ogni volta, influito non soltanto sulla sua scrittura, ma anche sul suo modo di osservare il mondo. Ho chiesto a Santoni quali siano i luoghi che hanno influenzato il suo modo di vedere il mondo e di conseguenza la sua scrittura:

Non so quanto la mia scrittura sia influenzata dai luoghi; credo lo sia più dalle persone e dalle esperienze interiori. È vero che tendo ad ambientare i miei romanzi in luoghi che conosco, anzi in cui ho vissuto per periodi anche lunghi – vale anche per i romanzi con ambientazioni più "esotiche" come ad esempio *I fratelli Michelangelo*, ma credo sia una questione, potremmo dire, metodologica: solo una permanenza di lungo corso mi permette di appropriarmi di quei dettagli i quali, più dei tratti evidenti e noti, permettono di dare l'impronta reale di un posto. Non si può poi non notare che, gira e rigira, per quanto possa ambientare un

capitolo a Delhi, uno a Stoccolma e uno a Tel Aviv, finisco sempre per tornare alla provincia – e alla "mia" provincia. Anche nei *Fratelli* il fulcro attorno a cui girano le varie vicende è Vallombrosa, il paesetto di montagna dove andavo in villeggiatura da bambino; *idem* in *Muro di classe*, dove si esplora in lungo e in largo l'Europa, ma poi ci sono più scene chiave ambientate al teknival del Pratomagno che a quello, pure cruciale, di Mlýnec u Přimdy. Credo sia normale: pensa, ad esempio, a Philip Roth, che nonostante la conoscenza minuziosa di New York le preferiva quasi sempre la sua Newark… Quando si devono gettare le fondamenta di un romanzo, il fatto che almeno una parte di esse siano in un territorio che non solo si conosce bene, ma con cui si ha un rapporto originario e viscerale, emotivamente carico e sedimentato, aiuta molto.

Il ritorno alla provincia, al paese natale, resta ricorrente. Calvino diceva che spesso i suoi racconti non si situavano in alcun luogo riconoscibile, perché i processi dell'immaginazione seguono itinerari che non sempre coincidono con quelli della vita. Dato che Calvino non riusciva a respingere il paesaggio natale e familiare, Sanremo continuava a saltar fuori nei suoi libri, ed era ovviamente la Sanremo di quando era bambino. Del resto, «*o*gni indagine non può che partire da quel nucleo da cui si sviluppano l'immaginazione, psicologia, il linguaggio»[4]. Nell'infanzia di Santoni c'è la Toscana, la sua terra, la sua provincia con tutti i suoi paesaggi. È quello il paesaggio familiare da cui ha sviluppato l'immaginazione.

Vanni Santoni lettore

La formazione culturale di un autore è un elemento fondamentale. Ogni lettura o rilettura influenza, sia volontariamente che involontariamente, gli atteggiamenti, le abitudini, i modi di scrivere, di vedere o immaginare, dell'autore. Calvino ha letto e lavorato tutta la vita anche per i libri degli altri; Vanni Santoni lo sta facendo e continuerà a farlo. La lista di libri che lo hanno influenzato è ricca di titoli stranieri, di scoperte felici, di classici da leggere e rileggere. Durante il nostro incontro, gli ho chiesto anche quali fossero state le letture della sua formazione e credo si sia divertito a stilarmi la lunga elencazione che segue. Tante le letture in comune con Calvino che, fra le altre cose, era tra i nomi degli autori di libri che preferiva da ragazzo:

[4] I. CALVINO, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2012, p. 655.

All'inizio la mia formazione è stata casuale e bulimica. In casa mia c'erano molti libri e fumetti; io li leggevo. Ho cominciato a scrivere molto tardi, ma a leggere molto presto, e anche molto seriamente. Mio nonno mi leggeva i classici; dalla biblioteca di mio padre attingevo indifferentemente libri da bambini e libri da adulti, fumetti da bambini e da adulti (c'erano del resto a disposizione collezioni integrali di *Linus*, *Corto Maltese*, *Alter*, *L'Eternauta*…). Leggevo anche i libri di psicologia di mia madre. Quel che trovavo, leggevo. I miei libri preferiti da bambino erano quelli di Calvino, Borges, Pazienza e Eco; tra quelli effettivamente destinati all'infanzia apprezzavo il romanzo *La pietra del vecchio pescatore*, tutto Ende e, tra i fumetti, la *Pimpa* di Altan e tutta la produzione di Carl Barks. Anche i *Ronfi* di Adriano Carnevali non erano male. Rispetto alla lettura di romanzi ho avuto un calo deciso durante l'adolescenza, che tuttavia fu controbilanciato dai fumetti – erano anni gloriosi per chi frequentava un'edicola, esplodevano il manga con capolavori come *Berserk* o *Slam Dunk*, il nuovo fumetto inglese della 2000 AD orchestrata da Pat Mills, quello americano di Miller e dell'espatriato Moore, la *Vertigo* di Gaiman e Ennis… – e dalla poesia: a scuola, mentre sostanzialmente ignoravo tutto quello che cercavano di trasmettermi, scoprii la poesia in lingua inglese. Ecco, come quando a Ginsberg apparve Blake, a me una mattina, sfogliando annoiato l'antologia di inglese, fin lì intonsa (l'inglese del resto lo sapevo già per conto mio), apparvero non solo Blake ma anche Coleridge, Wordsworth, le visioni di trincee e gas di Wilfred Owen, e ancora Dylan Thomas, T. S. Eliot e su tutti Yeats, quell'Yeats che neanche la stessa professoressa sapeva ben spiegare – «*perne in a gyre*»: che vuol dire, prof.? – e che però brillava di una luce incontrovertibile; diceva, anzi urlava, una cosa molto chiara: che la letteratura può essere una strada per la verità. Anche se in quegli anni mi capitarono fra le mani diversi romanzi per me importanti, come *1984* (il primo libro che mi fece fisicamente sobbalzare) e *Flatlandia*, che pure lasciò un segno profondo, coi romanzi ripresi seriamente durante l'università: andavo in biblioteca e invece di studiare leggevo un romanzo dietro l'altro. Ricordo che riattaccai seriamente con la collana di letteratura fantastica «La biblioteca di Babele» della Franco Maria Ricci, diretta da Borges. Da lì, attraverso mi pare il *Candido* di Voltaire, anzi no, mi sa che era *Micromegas*, rientrai nella letteratura francese, mi feci tutti i maggiori romanzi ottocenteschi, e poi venne naturale passare a quelli russi e inglesi. Una ragazza arrivata da Bologna, invece, in quegli stessi anni e in quella stessa biblioteca, mi insegnò Rimbaud, Artaud e in generale la letteratura degli outsider. Fino a quel momento, però, mai avevo avuto la presunzione di scriverli io, i libri. Quindi, forse sto parlando della formazione del lettore.

La formazione dello scrittore cominciò diverso tempo dopo. A ventisei anni entrai in contatto, per vie del tutto traverse, con una rivista autoprodotta, e lì davvero cambiò ogni cosa. Quelli leggevano seriamente. Nel senso che leggevano per scrivere. In modo, dunque, diverso da me, che leggevo per piacere. Si ponevano delle domande su cosa aveva fatto l'autore, sul perché lo avesse fatto. Ogni venerdì sera si incontravano, leggevano brani dei classici alternati ai loro racconti, si editavano a vicenda, facevano dibattito. Sul momento pensai che esagerassero, ma la verità è che il venerdì dopo ero di nuovo lì. Presi a scrivere anch'io, per spirito di competizione, mi dicevo, anche se in realtà si era attivato qualcosa di più profondo. Forse, era la prima volta che vedevo qualcuno prendere così sul serio qualcosa. Presi a scrivere, e presi anche a leggere in modo diverso. Sui classiconi a quel punto ero abbastanza preparato, ma feci presto a scoprire la mia ignoranza sul Novecento e sulla letteratura contemporanea. Si aprirono, dunque, mondi sterminati. Anche solo un libro di Hubert Selby Jr. – era *Requiem per un sogno* – bastava a sconcertarmi per lo stile mai visto prima; mi avvicinavo a casaccio a Welsh e un attimo dopo, ancora entusiasta, scoprivo che quel tipo di struttura veniva tutta da Faulkner; riprendevo in mano i Burroughs comprati ai tempi del liceo, e solo sfogliati, e realizzavo che ora iniziavo a capirli; mi esaltavo con le cose più diverse, dall'*Opera al nero* agli *Indifferenti*, dal *Padiglione d'oro* alla *Campana di vetro* ai racconti di Dürrenmatt a *Tropico del cancro*, e poi scoprivo i contemporanei veri e propri, e a me ignoti, uno dopo l'altro: ecco Wallace, Roth, Pynchon, Houllebecq, Bolaño, McCarthy, DeLillo, Vollmann… Periodo molto bello. Da lì, anche se vivaddio le scoperte in letteratura non finiscono mai – proprio quando credevo di aver coperto tutto il meglio di quanto prodotto dopo l'ultima guerra, incappo in *Rayuela* di Cortázar, faccio due passi e incontro il Capote di *A sangue freddo*… –, ho poi proceduto, in modo più strutturato, a tappare i buchi peggiori che aveva la mia preparazione: conoscevo centinaia di autori ma nessuno in modo completo. Così sono tornato indietro, anzitutto a quelli che preferivo, Tolstoj, Dostoevskij, Mann, Flaubert, Balzac, Céline, Goethe, cercando di completare le bibliografie, cosa che non sempre sono riuscito a fare, dato che ogni tot scattava una nuova scoperta impressionante – *Controcorrente* di Huysmans! *I canti orfici di Campana*! Lautréamont! Jung! Dick! –, e ogni tanto un classico di quelli che quando hai finito di leggerlo ti chiedi come avevi fatto fino a quel momento – penso a *Lolita*, a *Moby Dick*, all'*Uomo senza qualità* –, e poi, visto che ormai ero lettore da trent'anni, le riletture: quante volte avrò riletto *L'Aleph* e *Finzioni*? Quante *The Waste Land*? *The Waste*

Land lo so a memoria, ne ho ritradotte alcune parti – una l'ho tradotta, per scherzo, pure in valdarnese, e quella traduzione è finita nella *Stanza profonda* –, l'ho distrutto, quel volumetto arancione, a forza di rileggerlo. A questo si affiancava anche un lavoro sugli autori italiani, che avevo ignorato per troppo tempo. Giunto a quel punto sapevo un po' muovermi e mi autosomministrai una cura a base di Gadda, Manganelli, Vittorini, Pasolini, Buzzati, Malaparte, Cristina Campo… Pure *Horcynus Orca* mi son letto. Poi, quando mi sono sentito pronto a tornare agli stranieri, ho fatto ciò che dovevo, con gran gusto nel primo caso, con più fatica nel secondo, e ho letto la *Recherche* e l'*Ulisse*. Il tempo di finire entrambi a modino, ed eravamo già a metà anni dieci, periodo in cui lessi moltissima poesia, cosa che non ho poi smesso di fare. Amo molto Sylvia Plath, Paul Celan, Andrea Zanzotto, Ingeborg Bachmann, Allen Ginsberg, Rimbaud. Ho compreso l'enormità di Emily Dickinson. Ho capito che il Nobel a Tranströmer non è sciovinismo. Di recente ho scoperto Paul Éluard. Non smetto mai di rileggere *Artaud le mômo* e *Ci-gît*. E ancora Frost, Walcott, Cummings… Ma vedo che sto dimenticando il mio adorato Sebald, e tante nuove scoperte – Cărtărescu, Gospodinov, Krasznahorkai, che in questo momento determinano il "fronte d'onda" del romanzo – e riscoperte come il *Lanark* di Alasdair Gray… Il fatto è che per scrivere bisogna leggere tanto, e quindi qualunque lista è parziale. Tanto più, poi, che ogni romanzo che si scrive impone una sua specifica lista di letture o riletture, ad esempio le stelle polari dei *Fratelli Michelangelo* sono il *Niels Lyhne* di Jacobsen e il *Petrolio* di Pasolini, e poi *I Buddenbrook* e ancor più il *Doktor Faustus* di Mann, i *Karamazov*, *Cent'anni di solitudine*, il *Lessico Famigliare* della Ginzburg, *Bouvard & Pécuchet* di Flaubert, senza i quali non esisterebbero Louis e Carletto, e poi naturalmente i due libri che al mio fanno da chiave, l'*Ecclesiaste* e la Bhagavad-Gītā. La letteratura riserva sempre grandi scoperte e queste scoperte nel corso della vita non finiscono mai.

È interessante notare come anche Santoni abbia iniziato le proprie letture partendo da fumetti trovati in casa, gli stessi che Calvino si divertiva a creare con le sue vignette caricaturali. Ancora più interessante è la differenza che Santoni traccia tra la sua formazione di lettore e quella di scrittore: la differenza che c'è, almeno teoricamente, tra i libri che lo hanno reso un accanito lettore e quelli che lo hanno avvicinato alla scrittura, soprattutto, come ha detto egli stesso, grazie all'avvicinamento a una rivista autoprodotta.

L'ambiente delle riviste affascina da sempre Santoni, che oggi scrive sulle pagine culturali del «Corriere della sera», su «La lettura» sempre del «Corriere della Sera», su *minima&moralia*, *Rolling Stone*. Scrive reportage, saggi, pubblica racconti e ha avuto occasione di realizzare grandi interviste ad autori di fama internazionale, tra cui Emanuel Carrère, Mircea Cărtăres, Dave Eggers, William Gibson o Irvine Welsh, della quale ha anche tradotto *Immagino tu sia andato in buca*. Dichiara di aver iniziato tardi a pensare di poter scrivere libri, un po' come il Calvino che si è reso conto tardi di essere uno scrittore.

Poliedrico alla maniera einaudiana

Santoni è dotato di un ingegno multiforme che gli permette di spaziare in tutti i campi della scrittura, da quella di romanzi e racconti a quella di articoli, saggi: un'indole volta ad evolversi continuamente verso il nuovo, il non conosciuto. È passato dall'essere un lettore ideale a un curatore di collana, da scrittore a editor. Infatti, è dal 2013 che dirige la collana di narrativa della casa editrice Tunuè, collana che nel panorama italiano si è rivelata una delle principali fucine italiane di scrittori esordienti:

Un mio obiettivo, come direttore di collana è anche quello di scoprire nuovi talenti, ai quali offrire un contesto ideale per esordire o crescere. Esiste un diffuso pregiudizio secondo cui l'editoria sarebbe sorda a ogni stimolo; non lo condivido e voglio contribuire a sfatarlo: la selezione sarà durissima ma leggeremo tutti i manoscritti e vaglieremo tutte le proposte che riceveremo. Parlo di "proposte" perché non cerchiamo soltanto romanzi già compiuti, ma anche autori che abbiano un'idea forte sulla quale lavorare assieme[5].

Ho pensato a quale domanda avrei rivolto a Calvino se avessi avuto la possibilità di incontrarlo, per cercare di capire quanto davvero il lavoro di scrittore possa influenzare quello di editor e viceversa. Così l'ho chiesto a Santoni, che ancora una volta ha confermato l'importanza del lavoro editoriale, il valore dei libri degli altri:

Come regola generale, accetto solo lavori che possano darmi qualcosa anche come autore. Spesso, poi, questi lavori sgorgano automaticamente: il mio scrivere di libri sui giornali è il precipitato inevitabile del mio leggere moltissimo; la mia attività di editor è figlia in qualche modo del lavoro fatto prima con le riviste e poi col progetto *SIC – Scrittura Industriale Collettiva*. Non so quanto il mio lavoro di scrittore influisca su quello di editor, al di là del fatto che, senza aver prima scritto, non mi sarebbe mai venuto in mente di aiutare gli altri a farlo; penso sia più il contrario: lavorare a fondo sui libri degli altri mi insegna sempre qualcosa che poi mi porto dietro nel lavoro sui miei.

[5] *Tunué vara una collana di narrativa*, sul sito della casa editrice (cfr. la URL: https://www.tunue.com/tunue-vara-una-collana-di-narrativa/).

Parlare con Santoni dà la sensazione che ho provato leggendo per la prima volta la storia della casa Einaudi. Il suo essere un instancabile lettore, il suo avvicinamento ai giovani scrittori con consigli su come iniziare, quali riviste seguire, dove pubblicare; la sua fitta produzione e il suo essere attivo nel sociale, nella quotidianità nutre la fortissima speranza che anche nel mondo editoriale di oggi, con tutte le difficoltà che si incontrano, sia ancora possibile fare qualcosa per migliorarlo. Leggendo le testimonianze della casa Einaudi ai tempi di Calvino, Pavese, Einaudi, Ginzburg, Bollati, infatti, pervade sempre un senso di nostalgia verso qualcosa che si può leggere nei libri ma che è più difficile ritrovare nell'epoca in cui viviamo. Ho cercato di comunicare a Santoni questo sentimento di malinconica nostalgia verso qualcosa che ho conosciuto soltanto attraverso lo studio e gli ho chiesto cosa ne pensasse:

È chiaro che *quella* Einaudi era il frutto, oltre che della somma delle competenze e delle sensibilità di personaggi enormi, anche di una determinata congiuntura storica – e parlo della storia d'Italia e d'Europa, con tutti i drammi da cui si era appena usciti, prima ancora che del modo in cui è cambiato, oggi rispetto ad allora, il lavoro editoriale – e per questo credo sia irripetibile. Facendo le debite proporzioni di dimensioni, influenza e portata, credo che la *minimum fax* degli anni d'oro, quella di Cassini, Testa, Grazioli, Raimo e Lagioia, con la quale ho avuto la fortuna di lavorare per *In territorio nemico*, le assomigliasse un po', nel senso che era un laboratorio culturale ricettivo in entrata e determinante in uscita (basti vedere quanti autori italiani oggi imprescindibili sono passati dai suoi libri e dalle sue antologie!), e anche un vero e proprio tesoro a livello umano.

Parliamo ovviamente della casa editrice indipendente nata a Roma, nel 1994, fondata da Daniele di Gennaro e Marco Cassini. Marco Cassini e Daniele di Gennaro organizzavano corsi di scrittura presso l'associazione culturale *Essere o non essere* di Trastevere fino a quando non decisero di fondare una loro rivista e di diffonderla via fax negli uffici, nelle università, nelle scuole, nei circoli. Da qui nasce, infatti, il nome della casa che fin da subito si è distinta per l'attenzione alla letteratura straniera, pubblicando i testi Raymond Carver, Richard Yates, Charles Bukowski, David Foster Wallace, Lester Bangs, Donald Barthelme, John Barth, George Saunders, Lawrence Ferlinghetti. Non sono mancati i testi di narrativa italiana, ad

esempio di Paolo Cognetti, Raffaele La Capria, Nicola Lagioia, Andrea Camilleri, Christian Raimo. L'idea di un ambiente editoriale che sia ancora "artigianale", punto di riferimento per scambi di idee che vanno al di là dei semplici consigli letterari, forse è oggi rinvenibile soprattutto nelle piccole e medie case editrici.

Su questa dicotomia tra passato e presente ho cercato di continuare il discorso con Santoni, chiedendogli se oggi, considerando l'irripetibilità di una casa Einaudi, sia possibile invece, essere sì intellettuali, ma anche intellettuali aperti alla discussione, all'altro, al nuovo, al sociale, alla politica, alla militanza:

Premesso che, quando si parla di opere, credo nel primato dell'arte, e quindi che un autore non debba mai essere programmaticamente didattico (o, peggio, didascalico), penso che, per chi fa cultura, ragionare e vivere in termini "politici" non sia solo possibile ma doveroso. Specialmente in un periodo politicamente difficile quale quello odierno. Quello che è cambiato è magari la totale assenza di forze istituzionali davvero interessate alla cultura – di interlocutori politici di peso, insomma. In un panorama politico come quello italiano (o più in generale occidentale) di oggi, in cui esistono solo partiti di centro-destra, destra ed estrema destra, tutti piegati, in un modo o nell'altro ma sempre acondizionalmente, ai potentati economici, un intellettuale militante può trovare reali sponde politiche solo nel cosiddetto "movimento", e questo ne limita necessariamente l'influenza. Detto ciò, comunque, non sopravvaluterei il livello di apertura del PCI di allora o della ghenga calviniana: sapevano essere molto rigidi e ideologici, a volte.

Calvino in un'intervista disse che la sua era stata una bella generazione, che avrebbe potuto fare di più sicuramente, perché per anni la politica aveva avuto su di loro un'importanza quasi esagerata, mentre la vita era fatta di tante altre cose. Ma era stata questa passione civile a dare un'ossatura alla loro formazione culturale: «Tra i giovani che sono venuti dopo di noi negli ultimi anni, in Italia, i migliori ne sanno più di noi, ma sono tutti più teorici, hanno una passione ideologica tutta fatta sui libri; noi avevamo per prima cosa una passione a operare; e questo non vuol dire essere più superficiali, anzi»[6]. Santoni accenna pure al livello di apertura del PCI di quegli anni e all'aspetto più ideologico degli amici einaudiani. Calvino se ne rese conto più tardi, dopo il 1956. Definì schizofrenici i comunisti italiani, perché volevano essere i testimoni della verità, i difensori della giustizia, ma d'altra parte giustificavano la

[6] *Album Calvino*, a cura di L. Baranelli ed E. Ferrero, Milano, Mondadori, 1995, p. 131.

violenza, i torti, Stalin, solo in nome della Causa. Notò ironicamente o forse, soprattutto, tristemente che, quando si ritrovava in qualche paese dell'area del socialismo, si sentiva profondamente a disagio, totalmente estraneo. Poi tornava in Italia e si domandava cosa potesse essere in quell'Italia se non comunista: parlava di «qui, in Italia, in questa Italia»[7], come di un luogo in cui non si avesse ampia scelta, dal punto di vista politico.

Il lavoro editoriale oggi

Casa Einaudi ha un posto molto grande nella mia biografia, è stata la mia università. Ho cominciato a lavorarci quando ero un ragazzo senza arte né parte, e trovarmi in un ambiente interdisciplinare, aperto alla cultura mondiale, ha avuto un'importanza decisiva sulla mia formazione. Libri buoni ne sono usciti da tutti gli editori, però Casa Einaudi è stata il modello tenuto presente anche da altre case editrici, dal Saggiatore come da Feltrinelli, oltre che da quelle come Boringhieri e Adelphi animate da nostri ex colleghi, quasi rami staccatisi dal nostro tronco. Credo sia questa l'importanza storica della Einaudi: l'importanza contemporanea sta in caratteristiche che nessun'altra casa editrice ha. Per esempio, quella di tenere in vita il catalogo. La Einaudi non va dietro ai best-sellers, ma un numero notevole dei suoi libri, tra cui i miei, vengono ristampati quasi ogni anno: evitando così il fenomeno, ora sempre più generale, dei libri che spariscono dalle librerie appena smettono d'essere novità, e che nessuno vede più. Questo è il segno di una grande civiltà editoriale. Queste sono cose serie, al di là del mito Einaudi e delle rievocazioni sentimentali[8].

Partendo da queste parole di Calvino, del 1983, nasce la curiosità di sapere cosa ne penserebbe del mondo editoriale odierno. Negli anni Ottanta già si avvertiva il cambiamento che stava avvenendo: Calvino parlava delle case editrici industriali che lanciavano ogni mese *best-sellers*, che si arricchivano puntando su titoli nuovi e veloci, delle meteore editoriali che poi sfociavano nel nulla. Che l'Einaudi sia stata per tanti il modello da seguire è innegabile: un'editoria di cultura che ha avuto un ruolo fondamentale nella letteratura internazionale. La vita di una casa editrice, il viaggio che compie un libro, le correzioni non più fatte a mano o a macchina, i carteggi che non sono più lunghe lettere ma infinite e-mail; i rapporti con gli autori,

[7] I. CALVINO, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 1994, p. 113.
[8] I. CALVINO, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, op. cit., p. 554.

non più riuniti attorno al tavolo o lungo il Po', ma magari soltanto virtuali sono davvero un nuovo mondo rispetto a quello di trent'anni fa. Ricollegandomi a quel periodo, ho chiesto a Santoni come vivesse il lavoro editoriale:

Come accennavo prima, è cambiato molto, sia per i cambiamenti tecnologici che tu stessa accenni, sia per il sopravvenuto dominio, a tutti i livelli e specialmente nelle grandi case editrici, della dimensione commerciale. Un autore, e anche un singolo libro, ha dei risultati minimi attesi, *a prescindere dalla sua qualità*, e se non li rispetta si storce la bocca più di un tempo. Un editor o un direttore editoriale ha meno tempo per sviluppare un progetto, se non arrivano subito risultati anche sul piano commerciale. Questo ha fatto sì che nei cataloghi delle major sono entrati sempre più libri e autori che un tempo non avrebbero mai e poi mai potuto fregiarsi del marchio Einaudi o Mondadori o Feltrinelli. È sotto gli occhi di tutti: il tasso di sciocchezze pubblicate dalle major, ormai senza neanche curarsi di metterle in qualche collana secondaria, è più elevato di una volta. La questione è un po' diversa per le piccole, dato che i risultati attesi sono significativamente più bassi e quindi ci si può rivolgere anche solo al pubblico più "alto" e attento alle novità letterarie di qualità, e magari far pari solo con le poche migliaia di copie che possono venire da quello, sebbene le indie patiscano un'altra stortura, quella del monopolio distributivo e di vendita da parte dei grandi gruppi, che inevitabilmente le penalizza e impedisce loro di lanciare una sfida reale alle grandi anche laddove abbiano proposte di considerevole potenziale.

Qualcosa di positivo nel nuovo modo di comunicare, però, forse c'è. Leggendo le Lettere di Calvino, soprattutto quelle da editor, ho provato a trasportarle nel mondo contemporaneo, immaginando Lalla Romano che manda messaggi vocali a Vittorini, Calvino che scrive mail per ricordargli le scadenze, videochiamate su Skype dal suo studio di Parigi o testimonianze video dal viaggio americano. Ho pensato alla giornata tipica di Calvino presso la casa editrice, quella che iniziava dagli uffici della tipografia e arrivava a quello di Giulio Einaudi. Ho provato a immaginare anche quella di Santoni, per provare a confrontarle, a metterne in risalto le differenze e magari anche le caratteristiche in comune nel meticoloso lavoro da editor. Se avessi avuto la possibilità, però, avrei chiesto a Fenoglio, all'Ortese, alla Morante o a qualcuno degli autori seguiti da Calvino come fosse lavorare con lui. Per questo, anziché chiedere a Santoni, ho preferito chiedere a uno degli autori che ha esordito nella sua collana, uno dei suoi «pupilli»: l'ho chiesto a Giorgio Biferali, che con Vanni Santoni ha pubblicato nel 2018 il suo primo romanzo, *L'amore a vent'anni*, edito da Tunuè, nella collana di narrativa diretta, appunto, da Santoni:

La mia esperienza con Vanni è cominciata un sabato come tanti, in un bar dell'Eur, durante la fiera Più libri Più liberi: eravamo entrambi di corsa. Io avevo scritto un romanzo d'amore e volevo tanto che lui lo leggesse. «Cos'è per te l'amore oggi?», mi ha chiesto, e mi ricordo che ci ho pensato per un po'. Come editor, lui, se leggesse quello che sto raccontando, mi correggerebbe, dicendomi che non è andata proprio così. In effetti, la mia esperienza con lui è cominciata due anni prima di quell'incontro al bar: io avevo scritto il mio primo romanzo, che non aveva trama, struttura, che non riusciva a reggersi sopra un filo narrativo coerente, e lui l'aveva scartato, dicendo che era scritto bene, che era una delle cose più interessanti che aveva letto negli ultimi tempi, ma che questo non sarebbe bastato per essere pubblicato. Quella sera al bar, invece, mi ero fatto avanti con un nuovo romanzo, quello che poi sarebbe diventato *L'amore a vent'anni*, pubblicato nel 2018 da Tunué, nella collana di narrativa diretta da lui. In quel romanzo, nella sua prima versione, mancava ancora un motore narrativo forte che muovesse tutta la storia, e lui, un po' come se fossimo a scuola o in uno studio di Hollywood, mi aveva dato una settimana per trovare venti motori narrativi forti, originali, coerenti. Venti, mica uno. Alla fine, il vincitore l'abbiamo scelto in una chiamata su Skype, visto che io stavo a Roma e lui in quel periodo viveva a Tel Aviv. E così sono state le nostre sedute di editing, da quando mi ha chiesto lo storyboard a quando mi consigliava dei libri da leggere, dei libri che mi avrebbero ispirato, fino a quando lavoravamo direttamente sulle scene e sui personaggi, con noi che ci parliamo seduti, attraverso una web cam che ogni tanto rallenta il labiale o taglia qualche parola. Durante gli ultimi giorni, poco prima del "visto si stampi", quando non potevamo sentirci, ci scrivevamo tutto il giorno, non solamente per correggere le ultime cose, ma anche perché lui voleva farmi qualche raccomandazione, sul mondo dell'editoria, sulle mie aspettative, su quello che sarebbe stato, sul mio futuro, sui mille significati di un esordio. Voleva proteggermi, sentiva nel profondo che quel romanzo era anche suo, non potevamo fare errori stupidi e darci in pasto al brusio del mondo. E così è stato anche dopo, dalla prima presentazione, in cui era proprio lui a presentarmi, a raccontare la nostra avventura, il nostro viaggio, dove ho scoperto un lettore, uno scrittore, un editor, e soprattutto un essere umano.

Nell'ultima domanda che ho posto a Vanni Santoni parto ancora una volta dalle parole di Calvino, quando disse: «A un certo punto mi sono trovato a essere uno scrittore, ma abbastanza tardi: ho lavorato molto nell'editoria, nei momenti liberi scrivevo tanta di quella roba da cui poi venivano fuori dei libri, ma il massimo del tempo della mia vita l'ho dedicata ai libri degli altri, non ai miei. Ne sono contento, perché l'editoria è una cosa importante nell'Italia in cui viviamo e l'aver lavorato in un ambiente editoriale che è stato di modello per il resto dell'editoria italiana, non è cosa da poco». La domanda è quasi ovvia: essere uno scrittore o dedicare più tempo ai libri degli altri?

Se uno scrittore è serio, dedica *sempre* più tempo ai libri degli altri, anche laddove non sia un editor. La lettura, lo studio, la rilettura, l'attenzione alle novità come l'approfondimento dei classici, sono la base per qualunque ambizione letteraria che voglia dirsi tale.
Non vedo quindi alcuna dicotomia: interessarsi più ai libri degli altri che ai propri è per me condizione necessaria per provare a fare qualcosa di decoroso in questo campo.

La letteratura, dunque, ha anche il compito di unire personalità lontane per tempo, spazio e carattere, che però si riconoscono nella comune devozione per i medesimi valori. La funzione dello scrittore e della letteratura, scriveva Calvino, è qualcosa che qualcuno cerca di capire facendola:

> La letteratura è un aspetto della civiltà, un aspetto della vita che ci circonda e senza la quale credo che la vita sarebbe molto più povera. Possiamo dire che la letteratura arricchisce, moltiplica, rispecchia la vita e che la nostra vita senza i grandi scrittori, i grandi poeti del passato, sarebbe molto più povera e che una letteratura vive quando ha una continuità, quando c'è qualcuno che bene o male la porta avanti. Quindi potrei dire che scrivo per portare avanti un qualcosa che penso sia molto importante e che è il passato della letteratura[9].

Giusy Esposito

[9] Ivi, p. 534.

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Fortunato Seminara, *Donne di Napoli*
Introduzione di Erik Pesenti Rossi,
Cosenza, Luigi Pellegrini, 2018, pp. 280, eu 16
ISBN 8868226472

Nell'introduzione chiara e ben articolata, Erick Pesenti Rossi, il maggiore studioso delle opere di Seminara, vista la qualità e la quantità dei suoi numerosi studi, analizza in profondità il romanzo dello scrittore di Maropati (RC) dal titolo *Donne di Napoli*.

Il romanzo fu ideato intorno al 1940 come commedia di vita napoletana, come ha già scritto il compianto Antonio Piromalli in una monografia dedicata a Seminara (la prima in assoluto, poi aggiornata e aumentata di pagine in seguito). Con questo romanzo lo scrittore lascia, abbandona l'analisi, l'indagine sulla vita contadina e considera e descrive la vita piccolo-borghese di un ambiente di una grande città appartenente a un mondo socialmente disgregato.

Pesenti Rossi, nella sua pregevole introduzione, precisa ciò che quest'opera non è, e sono d'accordo con lui quando dimostra con prove convincenti e testuali che *Donne di Napoli* non è un romanzo meramente cittadino e neppure un romanzo femminista – anche se, come opportunamente viene detto, l'interesse per la condizione delle donne è ricorrente in quasi tutti i romanzi di Seminara, e a tal proposito sono richiamate le figure femminili, per esempio, di Cata (*Le Baracche* e *La Masseria*), Laura (*La fidanzata impiccata*) e poi ancora di Michelina (*Il vento nell'oliveto*) e Gregoria (*Quasi una favola*).

Le donne sono ancora protagoniste delle *pieces* teatrali di Seminara: lo studioso focalizza i punti di raccordo fra quest'opera e le altre di Seminara, come *Il viaggio, L'Arca, Disgrazia in casa Amato, Il diario di Laura.*

Donne di Napoli, come nota giustamente Pesenti Rossi, è anche un romanzo sui sogni e le illusioni: basti pensare alla vita interiore di Ortensia Serena o di Antonietta Foglia. L'introduzione dello studioso italo-francese è utilissima per capire fino in fondo *Donne di Napoli*, che mette anche in scena «le aspirazioni di tutta la gioventù e non solo quelle delle donne». La ricerca di una certa libertà, il disprezzo per la cultura accademica, la volontà di azione (cap. 10), il sogno di ricchezza, la volontà di non avere la stessa esistenza dei genitori, il rifiuto della mediocrità, la paura di aver sciupato la propria vita sono caratteristiche delle giovani generazioni. Orbene, lo studioso ha saputo ben leggere nell'opera di Seminara, il quale compose *Donne di Napoli* mentre elaborava opere teatrali e commedie, in gran parte ancora inedite.

Donne di Napoli è un'opera con uno spiccato interesse per la vita, per i personaggi femminili, ma c'è pure il dramma: infatti, *Donne di Napoli* ha, nelle linee centrali e nelle numerose scene per così dire secondarie, l'andamento, lo svolgimento di una commedia un po' stanca, che riflette la vita povera e grigia e manchevole di prospettive e alla fine si conclude con la morte violenta della protagonista Ortensia.
Ortensia è una donna assai bella e seducente, ma ha una storia triste: viene sedotta da uno studente calabrese che studia Medicina a Napoli (in questa città Seminara conseguirà la laurea in legge). C'è nell'opera il tema della seduzione, su cui si basa una scena di *Donne di Napoli*; e un richiamo identico alla vicenda ivi narrata è anche in *Disgrazia in casa Amato*, in cui si trova una ragazza che va in un paese della Calabria per cercare il medico che l'ha sedotta e che non si fa trovare. Pure Ortensia Serena si reca in Calabria per incontrare il proprio seduttore e il romanzo inizia con il ritorno della donna a Napoli. Mentre Ortensia scende dal treno proveniente dalla Calabria, incontra Antonietta, figlia di un cancelliere del tribunale, sposata con un impiegato delle ferrovie. Ortensia e Antonietta si dovevano vedere da anni.

Fin dall'inizio lo scrittore alla stazione presenta anche un giovane dal cappotto verdognolo, i capelli rossicci, il viso pallido e lo sguardo stranamente fisso: Rosario, il quale è con uno zio anziano, vestito di nero. Rosario è un personaggio (come

osservato da Piromalli e Pesenti Rossi) che risente delle esperienze dostoevskijane di Seminara: è un giovane in cui alcuni sentimenti sono ingigantiti dalla mancanza di esperienza, una specie di folle e idiota che giungerà al delitto, spinto da amore selvaggio per la bellissima Ortensia, conosciuta in treno e poi seguita durante i giorni della malattia, per stare vicino al suo letto a guardarla. Fin dal principio Rosario è visto come personaggio essenziale nell'opera, anche se appare e scompare continuamente, richiamato dalla Calabria selvaggia e da Napoli dove Ortensia diviene per lui simbolo di bellezza.

Nelle ultime pagine la vicenda ha sempre il tono di una commedia e il carattere di Ortensia è quello di una donna molto inquieta, turbata, in preda all'ansia e all'affanno. È colpa del primo uomo quell'affanno che prova, quel cercare smaniosamente un bene supremo che le sfugge, una «fedeltà che non sapeva in che cosa veramente consistesse e quella continua insoddisfazione, quel martirio di tutte l'ore». Trovandosi sul baratro, tenta di aggrapparsi al medico calabrese Pietro, sempre onesto, il migliore degli uomini che le girano intorno.

Donne di Napoli mette in scena il mondo piccolo-borghese di un'animatissima commedia di grande sapienza scenica e teatrale; solo talvolta il ritmo è ampiamente narrativo, pur essendo il racconto folto di avvenimenti e di presenze umane.

Seminara in *Donne di Napoli* si affaccia sulla città e ne coglie l'esistenza angusta e mediocre, che stringe con la propria lenta forza la vita di Ortensia, la quale è perennemente delusa e finisce poi vittima. Come precisa Pesenti Rossi, *Donne di Napoli* è, in realtà, una tragedia, come dimostra il modo di vivere di Ortensia, il suo nomadismo, che riflette, sempre per Pesenti Rossi, «la sua erranza interiore». Certo, tutti i personaggi del romanzo si trovano in questa situazione di erranza ontologica che viene rinforzata – spiega il critico – in modo significativo dalla contrapposizione binaria città/campagna e Nord/Sud.

Leggendo il romanzo, si constata che in esso si ritrovano tutte le tecniche narrative di Seminara, ma in modo nuovo e originale. Quindi, *Donne di Napoli* non è un romanzo «né atipico né marginale» – scrive lo studioso - rispetto al resto

dell'opera di Seminara, ma dimostra anzi «l'unità e la coerenza di tutta l'opera del Nostro».

L'altra donna del romanzo, Antonietta Foglia, ha litigato col marito e si è allontanata da casa, dal paese; sua madre è stanca, dal passo pesante, dai fianchi adiposi; il padre gottoso è un aspirante cavaliere: personaggi che sono lo specchio di un piccolo mondo che esalta qualità e meriti ufficiali, per cui per essi l'impiego governativo del marito di Antonietta, del fidanzato della loro figlia Ada, rappresenta il non plus ultra delle aspirazioni.

Il paese calabrese ove si reca Ortensia è un «villaggio sudicio e malinconico: in fondo a una valle; qualche donna freddolosa per le strade e le galline che ruzzolavano nell'immondizia», il solito villaggio del Sud. La madre dello studente, una donna anziana con la testa avvolta in uno scialle di lana, mente dicendo che il figlio è fuori per alcuni giorni e Ortensia rimane disgustata più che indignata e, invece di fare chiasso o di vendicarsi, ritorna a casa, a Napoli. «Ora mi sento avvilita e macchiata: ora potrei scendere nella strada . Potevo conservare almeno la dignità del mio dolore. Ah, perché sono andata»: è una donna perseguitata dalla cattiva sorte. Ma ecco l'incontro col già citato Rosario, figlio unico e orfano dei genitori, che vive con uno zio che lo ha accompagnato a Napoli. Rosario è ricco, proprietario di varie case, boschi, masserie con buoi, oliveti, vigneti. Proprio Rosario poi soffocherà Ortensia.
Nel romanzo vengono nominate varie zone di Napoli, come il Vomero; vi vengono presentate donne che affittano stanze come la signora Belloni, ancora piacente e madre di Vanda, una ragazza moderna che appare prima «arruffata e con la vestaglia aperta sul petto» e poi «laccata e profumata». Presso la Belloni abita pure una vecchia mezza pazza, con un vestito di velluto verde di foggia antica, stinto e logoro, una vecchia compassionevole che sogna persone di importanza e che ha perduto il senso di sé. La vecchia apparirà come in una commedia, oggetto di scherno da parte dei giovani che frequentano la casa della Belloni.

I personaggi sono ben ritratti: ad esempio, lo zio di Rosario conferma le ricchezze del nipote, erede di una grande fortuna; nello stesso tempo, egli avverte

Ortensia che Rosario è pericoloso, perfido, lussurioso, violento. «Corre dietro a tutte le gonnelle, scusatemi l'espressione, come il toro dietro alle vacche in calore […] I contadini hanno paura di lasciare le loro donne sole».

Rosario è a Napoli per farsi curare e nel contempo, vivendo in questa città, è attratto dagli oggetti che brillano nei negozi, dalla folla, dal vocio dei mercati, dalla vita brulicante dei vicoli che osserva con occhio pronto a cogliere le scene della vita popolare, impaziente e strepitosa. Rosario si rivela fin da piccolo insofferente a ogni disciplina che ostacoli le sue inclinazioni, la sua natura scontrosa e irruenta, le sue passioni capricciose e insensate («era arrogante coi superiori, molesto e prepotente coi compagni»).Vede nella città «un campo aperto e sterminato con una varietà innumerevole di piaceri, che si potevano ottenere col denaro». La sua vitalità è eccezionale: gira per mezza giornata nei vicoli, accetta gli inviti di donne licenziose, entra nelle bettole a giocare, attacca brighe, e un giorno è visto da Ortensia mentre è alle prese con uomini di un vicolo per aver offerto del denaro a una donna. Comunque, lo scrittore di ogni personaggio coglie la vita interiore, i suoi sogni, i suoi fallimenti e le delusioni: al riguardo si vedano, ad esempio, le pagine che attengono al padre di Ortensia. Altre volte uomini e donne si vedono impegnati in discussioni futili e banali, oziose, frivole, come una discussione sulle ragazze sedotte e poi abbandonate, concertata per cercare di far scoprire Ortensia e di capire i motivi per i quali aveva abbandonato la propria casa.

Donne di Napoli presenta pure una città, Napoli, che appare «moderna» e non «arcaica e/o pittoresca»; ove i personaggi vivono in appartamenti e non nei famosi «bassi». Una città in cui s'incontra una varia, mutevole, caratteristica umanità che Fortunato Seminara ha saputo ben cogliere e sceneggiare.

Carmine Chiodo

Carmine Abate, *L'albero della fortuna*

Sansepolcro (AR), Aboca Editore, 2019, pp. 170, eu 14

ISBN 9788855230100

Ben noto è il talento di Carmine Abate per le immagini e le parole, e non sorprende il fatto di ritrovarlo interamente nel suo ultimo romanzo, *L'albero della fortuna*. Si tratta, in realtà, di un racconto lungo, appena uscito per la collana, intitolata «Il bosco degli scrittori», che accoglie le prove di alcuni autori italiani di oggi (Paolo Cognetti, Luca Doninelli, Enrico Brizzi, tra gli altri) i quali, su indicazione dell'editore, hanno raccontato il mondo e la loro visione della realtà partendo da un albero. Abate ha trovato il senso peculiare delle storie che narra da più di trent'anni (è appena il caso di ricordare che i suoi primi racconti, pubblicati in Germania, risalgono al 1984 e che *Il ballo tondo*, suo primo romanzo, è del 1991) nell'immagine del fico, e la cosa, per chi conosce i suoi lavori, non sorprende affatto. Tutti i lettori di Abate, infatti, ricordano i frequenti riferimenti dello scrittore di Carfizzi alle peculiarità di quest'albero meraviglioso. Si rammenti, ad esempio, la vicenda di Giorgio Bellusci che, nel bellissimo *Tra due mari* (romanzo del 2002), sogna di ricostruire il *Fondaco del fico*, famosa locanda situata in Calabria, tra Pizzo e Maida, tra Ionio e Tirreno, appartenuta a un suo antenato; intorno al desiderio e alla visione di Giorgio si muove tutta la vicenda allora narrata da Abate.

Allo stesso modo, intorno all'alone di luce che sprigiona il fico situato accanto alla casa di Carmine, protagonista dell'*Albero della fortuna*, si consuma la sua storia, il suo destino. La storia, come avvenuto già in molte altre occasioni, ha di nuovo origine da un'immagine, quella del fico: piantato da chissà chi, esso «cresceva rigoglioso tra la siepe di sambuco di un orto e la stradina sterrata» (p. 13), dietro la casa di Carmine. Si tratta di un vero e proprio albero del destino, dunque, anche perché vicino a esso brulica la vita: «mi rifugiavo sotto il nostro fico ed era come se sentissi le sue mani verdi che mi accarezzavano il viso, carezze ruvide, calde» (p. 41).

Di volta in volta, la storia di Carmine, della sua famiglia, dei suoi amici, Vittorio e Mario, si impiglia in alcune parole − come *bottafichi* («appena ne pronunci il nome, senti scoppiare l'estate», p. 12) o *nivurelli* («mi sento scamazzato come un nivurello sotto la scarpa!», p. 96) o *grisce* (che «non si lasciano fricàre da nessuno», p. 26), termini dialettali che indicano rispettivamente i fioroni, i fichi invernali e le ghiandaie − e in diversi avvenimenti ricorrenti che scandiscono le giornate del ragazzo: gli incontri nei pressi del fico, le scorribande nei campi alla ricerca di uova e frutta, le infinite partite a pallone con i ragazzi del quartiere e anche la vana lotta per salvarlo dalle spire del progresso. Tali eventi sono riportati anche servendosi dei ricordi, dei sogni, dei miti di Carmine che, a sua volta, li desume da una capacità percettiva sensibilissima, accresciuta dai continui stimoli dello smagliante ambiente in cui vive, e dai racconti appassionati di *nuni Argentì*, nonnetto ultranovantenne che è solito prendere il fresco del pomeriggio all'ombra del fico, «l'albero di tutti» (p. 14), nel tentativo di «acchiappare l'energia della fortuna» (p. 56) che promana da esso. L'anziano signore − che, come tanti nell'immaginario paesello calabrese di Spillace, viene da una lunga vicenda di emigrazione − incarna una figura tipica nella narrativa di Abate: quella del narratore interno alla storia che, meglio di chiunque altro, riesce a trasformare le parole in immagini nitide che il giovanissimo Carmine (che ha una diecina d'anni all'epoca dei fatti raccontati) vede scorrere davanti ai propri occhi «come un film» (p. 108). Come non paragonare la fantasia (la sua «crozza fantasta», p. 53) e le capacità affabulatorie di *nuni Argentì* al talento per il racconto di Ardian Damisa, detto *Gojàri* − ovvero Boccadoro (con rimando esplicito a Hermann Hesse), ma anche *Boccaperta* −, ingegnoso mosaicista del *Mosaico del tempo grande*, romanzo del 2006? E come non rapportare gli abbondanti frutti dell'albero della fortuna alla feconda capacità di scrittura di Abate?

Al di là di questo fattore pure ricorrente e centrale, i procedimenti della descrizione e del ritratto adottati da Abate, la sua capacità di raccontare una storia attraverso un flusso di immagini si rifanno, lo abbiamo notato spesso e dobbiamo constatarlo anche all'interno dell'*Albero della fortuna*, a un modello che, laddove non

possa dirsi fotografico, è di certo cinematografico. Lo è nella misura in cui, attratto dagli occhi, dalla luce, dagli spostamenti dello sguardo, esso fa capriole nei paesaggi, sui volti e nei cieli e dà consistenza e peso a quel regime sensoriale delle cose e della realtà che potrebbe essere definito *meridiano*, prima ancora che vagamente mediterraneo o perfino, con afflato troppo astrattamente regionalistico, calabrese.

Su un piano squisitamente semiotico, vale la pena precisare come l'atto fotografico sia dotato di una sicura indizialità e si distanzi, in questo suo primissimo momento, dalla metafora o da figure retoriche consimili che, più propriamente, rientrano nel novero delle rappresentazioni per rassomiglianza e non in quelle fisicamente contigue al referente. Tuttavia, il predominio della referenza è relativizzato nel corso delle fasi successive del processo fotografico il quale, in verità quasi immediatamente, è attaccato da molteplici effetti di senso dipendenti interamente da scelte e decisioni umane, dalla rappresentazione mentale, dall'influsso dell'esperienza intellettuale. Si tratta di un regime (tanto fotografico quanto narrativo) che è in grado di congiungere i sentimenti alle strade, alle persone, agli oggetti, infine proprio agli alberi, senza che il vento che ne scuote le cime riesca, poi, a separarli. In esso − che richiama da presso, fino a citarlo esplicitamente, quello disposto da Italo Calvino nel suo *Barone rampante* −, l'animo è decontratto, le paure passano, le lacrime si asciugano e i sensi sono esaltati dall'effluvio che emanano i frutti accesi di luce. Visto in quest'ottica, lo sguardo, che raggruppa in un'unica entità organo e simbolo della luce, è rappresentativo di quella trascendenza psicologica che Freud definisce Super-io, in altre parole dello sguardo inquisitore della coscienza morale o intellettuale, secondo uno scivolamento del tutto naturale che, dall'alone di luce, muove verso l'occhio. Ciò è vero tanto per la psicanalisi − che vede nel regime dello sguardo l'immagine del grande sorvegliante (del dio-linguaggio, se si vuole, ma, su un altro piano, soprattutto del padre, il più delle volte esiliato e lontano o comunque, come nell'*Albero della fortuna*, in procinto di partire per la Germania o del dio-vicinato, del dio-paese o del dio-albero, nel nostro caso, che sta al di sopra di ogni

individuo e di ogni luogo) − quanto per la mitologia universale, che in esso identifica il sole ascendente o, se si vuole, la quintessenza di quel *meridianismo* di cui si diceva. è come se Abate accordasse un'aria, un'espressione di verità, un'ombra luminosa al corpo che incrocia il suo sguardo e che lo rende fecondo: ed è proprio per via di questa sorta di cordone ombelicale che il soggetto vive e che l'oggetto è stato lì dove io ora lo vedo, dando origine a un realismo che può dirsi *relativo* oppure, ma è la medesima cosa, *meridiano*. Relativo perché Abate ne riannoda i fili allo stesso modo in cui il polverio atmosferico, sfidando l'occhio umano, gioca con la prospettiva, con la dimensione ontologica dell'immagine, dilatando e restringendo a suo piacimento toni e contorni delle cose, temperandone l'evidenza come accade, di volta in volta, intorno all'albero del fico. Quello cui Abate fa riferimento sistematicamente nei suoi romanzi è uno sguardo che agisce, che influenza la realtà. Come quello di Carmine che *si mangia il mondo* e che, nella sua spontanea luminosità, mi spiega qualcosa in più della sua semplice occorrenza. è proprio attraverso lo sguardo di Carmine che comprendo come il senso dell'albero, sacrificato alle esigenze della modernità e poi ripiantato in campagna, sia legato a doppia mandata al destino, alla fortuna, per così dire, della comunità calabrese: alla sorte dei padri, costretti, come alla fine anche i figli, a emigrare in un rincorrersi di avvenimenti che tornano sempre uguali, allo stesso modo del coro furibondo degli uccelli che apre e chiude il racconto e che, a distanza di trent'anni, continua a svegliarmi.

Alessandro Gaudio

G, *La mia morte*

Trevignano Romano, Tempesta Editore, 2019, pp. 149, eu 14

ISBN: 978-88-8579-808-3

A quarantadue anni, nel pieno delle forze − corre più veloce che a vent'anni, nuota per chilometri, pratica la boxe, esercita egregiamente la professione di avvocato ed è un accanito lettore −, il protagonista della *Mia morte*, chiamato G (lettera che forse rimanda al vero nome dell'autore o magari al Gregor Samsa di Kafka o, ancora, al principe Genji del *Genij monogatari* di Murasaki Shikibu), scopre di essere affetto dal Morbo di Parkinson. Così, decide di raccontarsi. E il suo è il racconto del modo in cui, nella malattia, insieme al corpo, frana tutto ciò che c'è intorno, tutte le relazioni, ogni abitudine. Perché ogni cosa, rinchiusa «in una pesante prigione di carne» (p. 16), tende inesorabilmente al nulla. Che la malattia colpisca la persona nel suo complesso, e non soltanto nel corpo, è chiaro sin dalle prime pagine. G ne ha un primo sentore allorché, con la morte del padre, affetto da Alzheimer, inizia a prefigurarsi con nettezza il carattere della propria; come lui, finirà nel nulla, semplicemente non ci sarà più: «Nulla di tutto quello che posso pensare, dire e fare ha il potere di cambiare il finale» (p. 17), confessa sin da subito. Per liberare la propria vita dall'evidenza di una fine inesorabile, diventa centrale il *diritto di morire* senza che nessuno possa pretendere di determinarne l'esito; in particolare, quando la tua vita (come quella dello scarafaggio della *Metamorfosi*) non è altro che un'oscura prigione. E, invece, la tua vita appartiene allo Stato, che «fa finta di essere laico» (p. 124), e ai corvi della Chiesa e non puoi disporne perché, a quanto dicono tutti, hai dei doveri sociali. Dopo una vita trascorsa a tenere in debita considerazione tali doveri e a fronteggiare le prevaricazioni altrui, G, ormai fiaccato dalla malattia ma da essa reso sorprendentemente lucido, prepara uno stratagemma che possa porre fine alla sua esistenza.

Quello di G è, dunque, un libro che evoca il complesso dibattito etico-giuridico sull'eutanasia attiva e passiva e sul diritto al rifiuto di trattamenti terapeutici; soprattutto, è un libro sulla necessità improrogabile che la coscienza riprenda pieno possesso del diritto alla vita di cui ogni individuo dovrebbe essere l'unico titolare. Sul tema in questione, i diritti fondamentali della persona, in Italia, sono tutelati dagli articoli 2, 3 e 32 della Costituzione e, dal 25 settembre 2019, da un'attesa sentenza della Corte Costituzionale che, nel rispetto di alcune condizioni (un paziente capace di prendere decisioni libere e consapevoli che sia sottoposto a trattamenti salvavita e in presenza di patologie irreversibili che causino sofferenze fisiche e psicologiche), ha decretato la non punibilità del suicidio assistito ai sensi dell'articolo 580 del Codice Penale. Com'è noto, esso prevede fino a dodici anni di carcere per chi assiste o istiga al suicidio. Sembrerebbe, insomma, che il quadro giuridico abbia finalmente preso atto della centralità del diritto di scegliere, ma molte cose ancora mancano (ad esempio, una normativa che regoli l'obiezione di coscienza da parte dei medici). La palla passa ora a un Parlamento che per troppo tempo è rimasto inerte, nonostante le ripetute sollecitazioni della Consulta e di una certa opinione pubblica, e che tuttora non ha ottemperato al difetto di legislazione.

G, dal canto suo, vuole scegliere la morte, vuole disporre della libertà di morire, anche perché tutto gli risulta ormai intollerabile e a legarlo alla vita non restano che pochissimi aspetti: forse soltanto l'esile filo dello sguardo di sua figlia. Il romanzo − che avrebbe meritato una più accurata cucina editoriale − non è un'autobiografia ed è lo stesso autore a puntualizzarlo nelle precisazioni che chiudono il volume: è, più esattamente, un *memoir* nel quale la malattia induce a imporre un ordine a ciò che accade a me e al mio corpo; nel caso specifico, si tratta di un testo giocato sulla necessità di combinare memoria e immaginazione come strategia vitale. L'autore, l'anonimo G, non è interessato alla verità univoca dei fatti verificabili anche perché essa è impossibile da stabilire. Piuttosto, è incuriosito dai racconti molteplici e provvisori che scaturiscono dal contrasto di punti di vista differenti o distanti tra loro nel tempo e che contengono sfumature diverse della

verità. Come autore della *Mia morte*, G accetta che la propria responsabilità non sia quella di riempire gli spazi in cui mancano le informazioni perché essa consiste piuttosto nell'accettare questi spazi vuoti come una parte fondamentale tanto del *memoir* quanto della vita stessa. Ciò che, nella malattia, ci sfugge o non ci sembra troppo sicuro può essere più rivelatorio di ciò che ricordiamo di aver vissuto o che abbiamo adesso sotto i nostri occhi. Così, l'immenzionabile prende forma man mano che l'autore trova le parole per raccontare la propria storia, anche se riconosce che quella storia può, alla fine dei conti, rivelarsi provvisoria o incompleta.

G scrive per capire chi è e cosa sta diventando, ma anche per limitare la catastrofe, per riparare, in qualche modo, il danno procurato dalla malattia, per ripristinare il senso e la coerenza della vita, per respingere ogni ulteriore presa in carico della vita di ciascun individuo da parte del potere (come direbbe il Michel Foucault citato nella postfazione dell'autore che chiude il volume). G scrive mosso dal desiderio di far comprendere come, sulla propria vita, debba prevalere il diritto di ciascuno «su ogni altra considerazione e interesse sociale» (p. 148). è come se l'eloquenza di G fosse l'eloquenza della sua stessa malattia che gli consente di ri-raccontare la propria esistenza. La malattia gli chiede di pensare in modo diverso; attraverso essa impara cosa significa il corpo (anche quello coinvolto nelle sue disordinate scorribande sessuali). Per farlo è necessario che descriva le proprie esperienze senza falsificazioni, senza romanticizzare la propria situazione, esprimendo compiutamente ciò che sembra spaventoso e senza senso. Può farlo, magari, attraverso la lettura: leggendo *La morte di Ivan Il'i* di Lev Tolstoj, *La montagna incantata* di Thomas Mann o mille altri libri, ma anche scrivendo. Occupandosi del dramma quotidiano del proprio corpo − con il suo humour, apprezzando gli aspetti comuni e prosaici della vita e comprendendo l'importanza del tempo −, G si rende conto che è possibile sopravvivere, almeno sino a quando l'ultima pagina sarà stata letta o scritta.

Com'è facile notare, quella di G non è una narrazione del caos, senza coerenza, senza un ordine distinguibile negli eventi che si susseguono. Tuttavia, il suo finale è

caotico: il libro termina nel caos. G ammette la propria sconfitta e, se anche la sua narrazione non è caotica nella forma, lo è nel modo in cui termina. *La mia morte* ha una linea narrativa che non prevede il recupero della salute, né alcun risarcimento. Per ogni malattia c'è una cura? No. Va bene, ma per ogni sofferenza c'è un rimedio. Sbagliato. Si può sfuggire alla morte? Certamente no. Quella scritta da G è, però, una narrazione di ricerca perché è aperta alla crisi come fonte di crescita e di cambiamento. Con la malattia tutto cambia e G descrive tutto accuratamente dal momento in cui comincia a sospettare che qualcosa non va: descrive le ferite del proprio corpo, le sfide, quelle poche, vinte, che per un attimo lo risollevano e quelle, perse, che lo gettano nella disperazione, così come quelle che lo segnano irrevocabilmente e che lo conducono alla morte. è proprio passando per questo percorso che il *memoir* di G, pur essendo volto alla morte, non accorda alcuna dimensione mitica alla vita: «rinchiuso [...] nella tua stanza interiore più buia» (p. 112), proprio mentre tua figlia è lì, accanto al tuo letto, che ti guarda e ti sorride benignamente, il sonno arriva come un'onda enorme ti bagna, ti culla e «ti trascina in mezzo a un mare senza fondo» (p. 137). è davvero tutto qui ed è già soltanto per questa totale assenza di superfetazione che la storia di G è degna di essere letta.

Alessandro Gaudio

Enrica Aragona, *Sangue sporco*

Milano, Corbaccio, 2019, pp. 283, eu 16,90

ISBN 978867005864

Due storie procedono incontrandosi solo in alcuni punti. Da un lato, una ragazzina fragile, proveniente da Isola nuova; dall'altra, una donna, ormai più che quarantenne, con uno scricciolo di figlia che ama da morire. I punti di incontro sono pochi: amicizie dimenticate, una famiglia che sarebbe stato meglio dimenticare, e Renata.

Il romanzo si divide in due, con due protagoniste che in parte si assomigliano, e si snoda tra una Roma della fine degli anni '80, dai quartieri poveri e degradati per quanto nuovi, e l'odierna Monti. Le contrapposizioni fra le due realtà che descrive Aragona sono automatiche e necessarie per la comprensione di quanto il tempo possa far cambiare una di quelle persone che la società non avrebbe mai pensato potesse mutare. Eppure, lento e inesorabile, il tempo scorre, e con lui si cresce e ci si trasforma.

La storia ha effettivamente inizio con il trasferimento della famiglia Guarino a Isola Nuova, ai margini di una Capitale sempre in crescita, un luogo che doveva servire da riscatto alla famiglia, colorato di speranze e sogni, *in primis* quelli di Tony, padre di tre bambine. Le tre sorellastre, appena messo piede in quella gabbia di cemento ancora in costruzione, fanno il loro ingresso in un mondo diverso da quello da cui provengono e anche da come doveva essere.

Il primo incontro, quello che effettivamente segna tutto l'arco narrativo, è con Renata, una «ranocchia», una «mocciosa» di qualche anno più grande di Scilla, che ha voglia di sporcarsi e far dispetti («Ci arrampicammo su un muretto a secco, costruito attorno a un poligono di terra punzecchiato di sterpi, proprio sotto il Faro; stavo per prendere la mano della mia sorellastra e mettermi in posa, quando qualcuno

ci strillò “BUH!”. […] Io invece non mi spaventai, anzi; mi venne da fissare incuriosita quella specie di ranocchia in tuta di jeans che mi ero trovata davanti quando mi ero voltata. Era una ragazzina secca e lunga, con un groviglio di riccioli neri che zampettavano come molle impazzite, la bocca larga e la pelle bianchissima che sembrava quasi trasparente. Ed esibiva tutto con una sfacciataggine tale che ti veniva da prenderla a schiaffi»: p. 21).

La narrazione principale, se così si vuol chiamare, è appunto l’amicizia con quella bambina, tremendamente travagliata, e procede accostando degli spiragli di vita di una Scilla adulta, che ripensa e reinterpreta quanto accaduto nella propria infanzia e nell’adolescenza, fino alla fuga da Isola Nuova e all’approdo a Monti.

Diversi sono i quadretti che vengono inseriti in questo arco temporale, dal 1978 al 1995, di amicizia, amore, scuola e, soprattutto, violenza e morte. Quest’ultima è una delle prime esperienze nel nuovo quartiere: «Eravamo già tutti a letto quando, quella notte, arrivò un boato che lasciò uno strascico cupo tra i portici spenti. Poi il rombo di una moto che si allontanava, e infine le urla, così tante e così forti che chi non si era svegliato per il botto, di sicuro lo avrebbe fatto per gli strilli. […] Nell’aria c’erano sirene che si avvicinavano e un odore pungente, amaro, che scendeva nella gola e raschiava giù fino ai polmoni. Capii che quell’odore avrebbe presto sostituito nei miei ricordi quello dei pomodori bolliti e del pane caldo: l’odore della morte» (p. 30).

La violenza caratterizza molti rapporti, come quello tra Natalina e il padre, tra i bambini del Quadrante e fra la stessa protagonista e la matrigna, donna complessa, che non ha mai perdonato a Scilla di essere nata. Tanto che nemmeno quando l’età comincia a farle da zavorra è disposta a tornare indietro, o magari ad andare avanti, dicendo poche semplici parole: «A lei stava bene vivere in quel modo, senza scusarsi, senza mettersi in discussione, senza mai dire “mi dispiace”. Come se tra noi non fosse mai successo niente. Come se anni di violenze, di corse al Pronto Soccorso, di costole incrinate, bastonate nella schiena e occhi neri non li avessi subiti io ma qualcun altro» (p. 262).

Tony, il padre, rimane sempre ai margini di questo rapporto difficile, cercando, ogni tanto («te lo ricordi solo quando ti fa comodo che sei mio padre»: p. 146) di fare il bene della figlia nata dal suo più grande amore. I rapporti sono rigidi e venali, quasi privi d'affetto, se non quelli d'amicizia, come se in una famiglia di Isola nuova non potesse esistere altro linguaggio che la violenza.

Unici spiragli di luce per Scilla sono i rapporti con Natalina e Renata. La prima rappresenta, forse, il secondo incontro importante per la bambina («Io intanto mi ero avvicinata alla biondina, che mi sembrava molto più interessante di quei noiosi discorsi da grandi, anche se era un po' scipita e smorfiosetta. Stava saltellando sopra i cocci di una bottiglia rotta. "Vuoi essere mia amica?" le domandai. Stavo per dire 'la mia migliore amica', ma poi mi ricordai della bambina con le molle ai posto dei capelli: diventare migliore amica di quell'antipaticona sarebbe stato molto più divertente» (p. 28). Da quel momento le due saranno inseparabili, almeno fino all'assunzione in azienda di Natalina, che, disperatamente, cercherà di prendere le distanze dalla realtà in cui ha sempre vissuto e dalle persone che potrebbero riportarvela nuovamente.

Renata, invece, è più complessa. È un personaggio a tutto tondo, seppur appena accennato: tranquilla all'esterno, temibile quasi, e complessa all'interno. Ricopre un ruolo fondamentale nella vita della protagonista, eppure per anni quest'ultima ha provato a scacciare i sentimenti legati a quella che sarebbe dovuta essere un'amica, ma che doveva essere qualcosa di più.

Il loro rapporto si contrappone, in maniera diversa, a quello con Nicola e Serena. Da una parte, l'uomo che è riuscito in qualche modo a far rialzare Scilla da una tremenda esperienza; dall'altra, la bambina nata da una relazione che non avrebbe dovuto esistere. Paradossale è il fatto che Nicola non sia altro che una piccola parantesi dolorosa nella vita di Scilla, mentre Serena sarà il fulcro dei suoi pensieri e la indurrà a muoversi, come madre ansiosa e premurosa, su una strada che non le è proprio familiare.

Se alla sfera di un passato turbolento appartengono Natalina e Renata, rammentate a una Scilla adulta dalla figlia, a quella del presente appartiene Lucia. Quest'ultima compare all'inizio del racconto e alla fine, come la Sacher promessa da Renata a Scilla, chiudendo perfettamente il cerchio tra Isola Nuova e Monti. Lucia è la nuova Natalina, la persona che maggiormente comprende la protagonista e cerca in tutti i modi di essere una vera amica; eppure, di quella bambina, di quell'adolescente ribelle, non si sa quasi niente. Scilla si apre e non si apre con gli altri personaggi, permettendo solo alla figlia di scalfire la propria corazza.

Valeria Parrella, sul numero di maggio di «Grazia», ha descritto il lavoro di Aragona come quello di una «bella penna, potente, femminile, un esordio importante». Sicuramente è un libro audace, forte, di donne che combattono contro ruoli prestabiliti e fanno scelte coraggiose, spesso essendo tremendamente sole.

Marika Lauria

Massimo Gramellini, *Prima che tu venga al mondo*

Milano, Solferino, 2019, pp. 165, eu 16

ISBN 9788828203155

A sette anni dalla pubblicazione di *Fai bei sogni*, primo romanzo autobiografico, Massimo Gramellini ci consegna la sua ultima fatica, *Prima che tu venga al mondo*. Un romanzo, autobiografico anch'esso, che forse già nel titolo svela quella che è stata l'evoluzione dell'autore da un testo all'altro: da un titolo che è congedo, che è ultimo messaggio di una madre scomparsa troppo presto, a uno che è invece accoglienza, braccia già aperte a un figlio in arrivo, nei nove mesi, o forse anche più, che precedono la sua nascita.

Gramellini ci guida attraverso nove capitoli, uno per ogni mese di gravidanza, in un percorso che è attesa ma anche allo stesso tempo addio: addio a un padre, il suo, che, anche se non c'è più da qualche anno, c'è sempre, forse nella maniera sbagliata. «Si comincia a diventare padri quando si manda a stendere il proprio (tienilo a mente), ma io non ho mai trovato il coraggio di farlo» (p. 43): in poche parole Gramellini condensa secoli di storia e psicanalisi, accosta Freud e Ivan Karamazov, il più timorato fra i tre fratelli, il più succube, ma non abbastanza coraggioso da farsi esecutore materiale del delitto. Una presenza costante, che resta però senza nome, resta "mio padre", quasi a voler dire che in fondo è il suo, ma anche quello di tutti; una figura dai contorni sfumati dalla quale sente la necessità di distaccarsi. Come se non si potesse essere padri e al contempo figli: «Ecco che cosa mi preoccupava della paternità. Non la procreazione in sé, ma il passaggio. Dalla condizione di figlio a quella di padre» (p. 26).

La "condizione di figlio" di cui parla è qualcosa che va oltre la semplice genetica, è un atteggiamento dietro al quale si era barricato, come egli stesso racconta, una *comfort-zone* che era scudo alla paura: paura che la sua infanzia di

dolore potesse ripetersi. E invece è la prima riga del romanzo a scardinare questa convinzione: infatti, proprio dal ricordo di una famiglia dissoltasi troppo presto nasce il desiderio di costruirne un'altra.

Ricorrono, nel corso di tutta la narrazione, storie di figli e di padri, quasi a fare da cornice alla Storia. Gabriele Francesco, Jase, Paolo e Marco Simoncelli sono solo alcuni. Storie diverse e con esiti diversi, accumunate dallo spirito di chi le racconta per il loro messaggio: l'amore che va oltre il tempo, oltre la morte, l'amore di un padre per il figlio, di un figlio per il padre, l'amore per un figlio di nessuno che diventa figlio di tutti.

È un romanzo dedicato, ma narrato in prima persona. Il vero protagonista non è il figlio che arriverà, che è nelle parole del padre; il vero protagonista è il padre. Meglio, protagonisti sono i pensieri, le sensazioni, le paure che accompagnano un uomo verso la condizione di padre. E la scrittura diventa quasi catarsi. Una scrittura sincera, con un sottofondo talvolta ironico, ma che riesce a trasmettere sentimenti a volte scomodi da dire a voce alta: «Continuo a osservarti nel televisore e ho l'impressione di non provare niente» (p. 39); «Per ora sei un rigonfiamento nel suo ventre che dovrebbe commuovermi, ma non sempre ci riesce» (p. 74). E forse la paura più inconfessabile, più vigliacca, ma più vera e legittima: «Sarò ancora capace di vivere con me, adesso che mi toccherà vivere per te?» (p. 75). Un libro che è un cammino, che non pretende di dare risposte, ma che a volte ci riesce.

Attorno al protagonista ruotano una serie di personaggi che si potrebbero definire secondari dal punto di vista letterario, ma primari, coprotagonisti, dal versante umano. Fra tutti spicca la figura di Diego, primogenito della compagna dell'autore, sei anni. Un personaggio che emerge attraverso i dialoghi; senza il bisogno che l'autore lo descriva, viene a stagliarsi l'immagine di un bambino come tutti, emozionato all'idea dell'arrivo di un compagno di giochi, preoccupato che il fratellino possa essere una sorellina, spaventato talvolta per la futura ma inevitabile condivisione: di giocattoli come di affetti. Ma è soprattutto interlocutore,

interlocutore di quel figlio che sta per diventare padre e che, attraverso il dialogo con quello che è diventato suo figlio, prende coscienza di cosa significhi la paternità.

Gramellini porta sulla pagina una tematica sempiterna e lo fa in maniera leggera ma mai scontata, velando dietro all'ironia una grande profondità, di anima e di pensiero, in quella che a tutti gli effetti potremmo chiamare una *Lettera al figlio*.

Rachele Callegari

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso "Angelicum" – Pontificia Università San Tommaso d'Aquino di Roma)

Editore:

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

Rappresentante legale:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni